مهربان القراءة للبميع

الأعمال القديية

علم الجمال والثقل الجديث

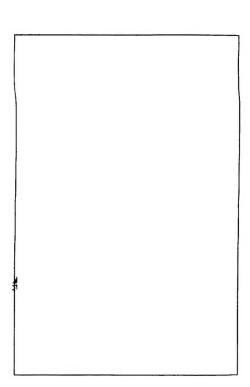
د.عبدالعزيز حموده





7 |اهداءات ٢٠٠٣

أسرة أحارعزي خفيي القاعرة



علم الجمال والنقد الحديث

تأليف: د. عبدالعزيز حموده تقديم: د. ماهـر شـفيق فـريـد



مهرجان القراءة للجميع ٩٩ مكتبة الأسرة

برعاية السيدة سوزاق مبارك (سلسلة الأعمال الفكرية)

علم الجمال والنقد الحديث

تاليف: د. عبدالعزيز حموده

الجهات المشاركة: جمعية الرعاية المتكاملة المركزية

وزارة الثقافة

وزارة الإعلام

وزارة التعليم

المجلس الأعلى للشباب والرياضة

الفنان: محمود الهندى وزارة التنمية الريفية

والإشراف القنى:

المشرف العام:

الفلاف

د. سمير سرحان التنفيذ : مينة الكتاب

وتمضى قافلة «مكتبة الأسرة» طموحة منتصرة كل عام، وها هى تصدر لعامها السادس على التوالى برعاية كريمة من السيدة سوزان مبارك تحمل دائمًا كل ما يثرى الفكر والوجدان ... عام جديد ودورة جديدة واستمرار لإصدار روائع أعمال المعرفة الإنسانية العربية والعالمية في تسع سلاسل فكرية وعلمية وإبداعية ودينية ومكتبة خاصة بالشباب. تطبع في ملايين النسخ التي يتلقفها شبابنا صباح كل يوم .. ومشروع جيل تقوده السيدة العظيمة سوزان مبارك التي تعمل ليل نهار من أجل مصر الأجمل والأروع والأعظم.

د. سمير سرحان

تقديم

فليأذن لى القارئ بأن أبدأ هذا التقديم بالانفعاس فى شىء من النوسطالجيا. ذلك أنه إذ يتقدم المرء فى السن يزداد ميلا إلى الرجوع النوسطالجيا. ذلك أنه إذ يتقدم المرء فى السن يزداد ميلا إلى الراء، ويغدو الماضى بمعنى من المعانى أكثر واقعية من الحاضر، وهو يقينا أكثر واقعية من مستقبل لا نعرف عنه شيا. فى الفترة ما بين 1971 ـ 1970 كنت طالبا فى قسم اللغة الإنجليزية وآدابها بكلية الآداب، جامعة القاهرة (وهى أخصب الفترات فى حياتى وأحفلها بعذابات الجسد والروح والعقل ونشواتها أيضا).

وكان القسم يضم آنذاك ثلاثة شبان من مدرسى اللغة (سرعان ما سافروا في بعثات دراسية للحصول على الدكتوراه من الولايات المتحدة الأمريكية أو بريطانيا) قدر لهم فيما بعد أن يحتلوا مراكز قيادية في الحياة الثقافية: سمير سرحان، وعبدالعزيز حمودة، ومحمد عناني. لم بكن المد الأنثري - في هيئة التدريس قد تعاظم في تلك الأبام وطما مثلما هو الحال الآن، حيث تضاءل عدد الذكور من أساتذة القسم ومدرسيه ومعيديه وغدا جزيرة صغيرة محاطة ببحر من الإناث. وحقا إن عطر الأنوبة، كعطر الزهور، شيء جميل، ولكن عطر الزهور إذ زاد عن الحد غدا خانقا، كان حمودة منذ مطلع شبابه مدرسا مطبوعا فإلى جانب غزارة علمه وتفتحه على الثقافة العلمية وآفاق الفلسفة إلى جانب تخصصه في الأدب، كان بملك القدرة على التوصيل والتواصل. لقد جاست منه مجاس التاميذ - على ضآلة الفرق في العمر بيننا - وكان إلى جانب الدكاترة مجدى وهيه وعادل سلامة فمنحني في أطروحتي للدكتوراه . كانت فصوله الدراسية قطعة متوهجة من النشاط الأكاديمي: فهو . بحيويته العصبية القلقة التي تذكرني بحيوية محمد عبدالحليم عبدالله - لا يدع الطالب يستسلم للكسل لحظة واحدة (بخلاف أساتذة آخرين عرفت ساعات هنيشة من النوم - أو على الأقل دقائق من الإغفاء - أثناء محاضراتهم، وسندهش لو ذكرت لك أسماءهم، وإنما يتحرك في أرجاء المدرج يسأل هذا ويستمع إلى ذاك ويصحح ويعلق ويضيف. وكانت له، كسمير سرحان، اثغة طفيفة محببة تجتذب زميلاتي من الطالبات. فقصيدة الشاعر إدمونيد ولر Go, lovely rose كانت تغدو على لسانه.

لوز Go, lovely وبالمثل كانت قصيدة الشاعر الإيقوسي رويرت بيرنز Go, lovely تغدد لوز a red لم . بيرنز My Luve is like a red , red rose لم . تزايل اللفغة ذلك الشاب رشيق القوام الذي عرفته منذ ثمانية وثلاثين

عاما (ترى كيف تسنى له المفاظ على رشاقته على حين تكونت لنا كروش، واصلعت منا الرءوس، وضافت ملابسنا القديمة علينا؟) ولكن الشاب كبر سنا وحكمة وعلما ومنصبا حتى أصبح رئيسا لقسم اللغة الإنجليزية بآداب القاهرة، ووكيلا ثم عميدا للكلية، ومستشارا ثقافيا ليلاده في واشتطون دى سى، ونائبا لرئيس جامعة العين بدولة الإمارات العربية المتحدة، وعميدا لكليات العلوم الإنسانية بجامعة مصر للطوم والتكنولوجيا ونائب رئيس تلك الجامعة للدراسات العليا - منصبه الحالى،

ولد عبدالعزيز حمودة في ١٩٣٧ وتخرج في قسم اللغة الإنجليزية بآداب القاهرة في ١٩٣٠ .

أوفد في ١٩٦٤ إلى الولايات المتحدة حيث حصل على درجة الماجستير من جامعة كورنيل برسالة عنوانها «بلد الغيلان»: دراسة لتنسى وليمز ثم على الدكتوراه من نفس الجامعة في ١٩٦٨ برسالة عنوانها «مسرح الصحف الحية: دراسة في الغيوط والشكل». عين بعد عوبته مدرسا بقسم اللغة الإنجليزية بكليته الأم وترقى في سلك التدريس حتى درجة أستاذ (انظر مادة: حمودة في الجزء الثاني من: فاموس المسرح، تحرير وإشراف د. فاطمة موسى محمود وسمير عوض، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٦ . وانظر: دليل كلية الآداب، وحدة النشر العلم, لكلية الآداب بجامعة القاهرة ١٩٩٧).

لمبدالعزيز حمودة أعمال علمية باللغة الإنجليزية يعرفها زملاؤه وتلاميذه ولا أطيل القول فيها هنا إن له كتبا عن ممشكلة أولبي: دراسة فى الغيوط والتقدية، وله بحث عنوانه والوهم والحقيقة: من يخاف من فرجينيا ولف وأليس الصغيرة وظهر فى مجلة كلية الآداب بجامعة فرجينيا ولف وأليس الصغيرة وظهر فى مجلة كلية الآداب بجامعة القاهرة (1977) (لا مغالاة إذا قلنا إن حمودة أكبر حجة فى إدوارد أولبى لا فى مصر وحدها وإنما فى العالم العربى كله) وببليوجرافيا لمسرحيات وعرية اسمها الرغبة ولتنسى وليمز، ووموت قومسونجى لمسرحيات وعرية اسمها الرغبة ولتنسى وليمز، ووموت قومسونجى من مرة ولكن لا حياة لمن تنادى) ، ووبلدتناه الثورندون وايلدر، وحرر كتابا عن المسرح الأمريكى (الناشر: مكتبة الأنجلي) يضم دراسات لهون جاسر وجوزيف ودكرتش ولايونل ترانج وغيرهم، كما حرر لبالشتراك مع سمير سرحان كتابا عنوانه ومنتخبات من القصص غريب).

وفى مجال الكتابة باللغة العربية أصدر من الكتب: علم الجمال والنقد الحديث (١٩٧١) المسرح السياسي (١٩٧١) مسرح رشاد رشدى: دراسة تحليلة عن النور والظلام (١٩٧٧) البناء الدرامي، المسرح الأمريكي (١٩٧٨) الحلم الأمريكي (١٩٧٨) وأخيرا: المرايا المحدبة (١٩٧٨) وهو كتاب ممتاز في حد ناته ولكنه كان ذا نتائج يؤسف لها إذ أدى إلى معركة لا ضرورة لها مع جابر عصفور على صفحات وأخبار الأدب، معركة لم يكن فيها غالب ولا مغلوب وإنما خرج الطرفان مثغنين بالجراح.

وله من المسرحيات: الناس في طيبة، الرهائن، ليلة الكولونيل الأخيرة، ابن البلد أو الظاهر بيبرس، المقاول.

ولعبدالعزيز حمودة مقالات كثيرة عن المسرح العربي والمصري منها: المسرح العربي والمصري منها: المسرح العربي والبحث عن الهوية (مجلة المسرح، سبتمبر ١٩٨٩) محمد سلماوي وعالم المنطق المعكوس (مجلة إيداع، يوليو المهرح، المسرحية (عن مسرحية الواغش لرأفت الدويري، مجلة المسرح، نوفمبر ١٩٨٣) المعادلة الصعبة (عن مسرحيتي محمد سلماوي: فوت علينا بكره، واللي بعده).

ومن مقالاته الأخرى: العشب الأخضر، عن أستاذه ـ أستاذى رشاد رشدى فى كتاب ورشاد رشدى، بأقلام مختلفة (الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٧) ودراسة لديوان إسماعيل عقاب ومن وحى عينيها، فى نهاية الديوان، ووإيهاب حسن والخروج من مصر، (مجلة إيداع، يوليو (١٩٩١) ومقالة عن كتاب صدام الحضارات لصمويل هنتنجئون بمجلة والهلال،

وترجم إلى اللغة العربية (ولو أنه عموما مقل في مجال الترجمة) مسرحية أولبي «أليس الغيرة» وقد ظهرت، مع دراسة نقدية، في مجلد عنوانه ،مسرح العبث، (١٩٧٠). كما ترجم مسرحية لجان چينيه ضاع منه مخط طها!

وله مقالات عن الأدب الأوربي من أماثتها وثلاث سنوات، الأنطون تشكوف (مجلة المجلة، سبتمبر ١٩٦٢) وجريمة في جزيرة الماعز، للكاتب الإيطالي أوجو بيتي (مجلة المسرح، يناير ١٩٦٦) «ملاحظات حول إخراج برخت» (مجلة المسرح، فبراير ١٩٦٩).

وهذاك جانب مهم من إنجاز عبدالعزيز حمودة هو رسائله من نيرويورك التي كان يوافي بها مجلة «المسرح»، ومراجعات الكتب الأجنبية التي كان يوافي بها مجلة «المجلة». وهذه المساهمات إلى جانب كتابه الأول «علم الجمال والنقد الحديث» - هي التي تشكل القسم الأكبر من الكتاب الحالى، وهي تُجمع لأول مرة في كتاب بعد أن ظلت طويلا - كأشلاء أوزيريس - مبعثرة على صفحات المجلات.

ظهر كتاب ،علم الجمال والنقد الحديث، لأول مرة في سلسلة ،مكتبة النقد الأدبى، التي كانت تصدر تعت إشراف الدكتور رشاد رشدى وتقديمه في الستينيات عن مكتبة الأنجاو المصرية. حوت السلسة أربعة كتب ممتازة هي: علم الجمال والنقد الحديث (عن الناقد الإيطالي بندتوكروتشي) لحمودة، النقد التحليلي (عن كليانث بروكس) لمحمد عناني، النقد الموضوعي (عن ماثيو أرنواد) لمسمير سرحان، النقد النفسي (عن أ.أ. رتشاريز) لفايز اسكندر، وكتابا متوسط القيمة هو: مسرح رشاد رشدى لفاروق عبدالوهاب، وكتابا متوسط القيمة هو: مناهب النقد ونظرياته في انجلترا قديما وحديثا، للدكتور فائق متي اسحق. وكتاب حمودة أول كتاب مستقل بالعربية، على قدر علمى، عن كروتشي (سبق أن ترجم له المترجم السوري للكبير سامي الدروبي.

مترجم دوستويقسكى ويرجسون - «فلسفة الجمال»). عند كروتشى المثالى النزعة (١٨٦٦ - ١٩٥٢) أن ثمة نوعين من الواقع: أحدهما موجود مستقلا خارج الذهن، والآخر داخله . وعنده أنه لا وجود لشىء خارج الذهن رغم أن الذهن - بطبيعة المال - يستطيع لأغراضه الخاصة أن يدرك الشيء على أنه خارجي .

والمعرفة على نوعين: حدسية ومنطقية، يتحصل عليها من طريق الخيال أو من طريق الذهن، منتجه إما الصور أو التصورات (مفهرمات). أحد النوعين معرفة بالأشياء المفردة، والنوع الآخر معرفة بالأشياء المفردة، والنوع الآخر معرفة بالعلاقات بينها. بالذهن ننتهى إلى أن «الإنسان حيوان مفكر، وبالخيال لا نحد أن نتخيل صورة حيوان ينسم بالقدرة على التفكير.

والمدس يقوم على الوجه المقابل للإنطباع والإحساس ومادة الخبرة العارية. إنه شيء أكبر من الآلية أو الطبيعية أو السلبية. إنه التعبير النشط عن انطباعات، أو كما يقول كروتشي في كذابه «علم الجمال: باعتباره علم التعبير واللغويات العامة»: «كل حدس أو تمثيل صادق إنما هو، أيضناً تعبير. فما لا يموضوع ذاته في التعبير ليس بحدس ولا تمثيل، وإنما هو إحساس وطبيعية. والزوح لا تتعصل على الحدوس إلا بالصنع والتشكيل والتعبير، إن المصور على سبيل المثال لا يحصل على حدس بمجرد الشعور بشيء أو باقتناص لمحة منه؛ وإنما فقط عندما يراه كاملا ـ أي عندما يعبر عنه بكل اكتماله في عقله. والواقعة الجمالية إنما هي خلق ـ داخل الذهن ـ لشكل، محتوى ذلك الشكل هو المحالية إنما هي خلق ـ داخل الذهن ـ لشكل، محتوى ذلك الشكل هو

الإحساس، أما الحدس فشاط تعبيرى للروح يصنعى عليها شكلا. وينظر كروتشى إلى هذا النشاط على أنه محرر (بكسر الراء) «يخصع ويهيمن على جيشان المشاعر والأهواء، فالمرء يحرر نفسه من انطباعاته لإسباغه تعبيرا موضوعيا عليها (أنظر كتاب ر. أ. سكوت جيمز: صنع الأدب، كتب ميركوري ١٩٦٣).

بمثل هذه النظرات أحدث كروتشى ثورة فى التفكير الجمالى لعصرنا، ومكن للانجاهات المثالية فى نقد الفنون (ممن تأثروا به عندنا الأستاذ أمين الخولى صاحب، فن القول، إذ تعرف على فكره إيان عمله فى إيطاليا وتعلمه اللغة الإيطالية، وربما أيضا ذلك الناقد مشوش الفكر غائم العبارة الدكتور لطفى عبدالبديع). وفى كتاب علم الجمال والنقد الحديث، يتجدث حمودة من مفهوم كروتشى للكل والجزء والشكل والمضمون، منبها إلى أن كل عمل فنى وحدة كاملة، وإلى مواطن الجمال والقبح فى الفن، والغن والغايات العملية والأخلاقية والفن.

كذلك لخص حمودة على صفحات «المجلة» (يناير 197٣) كتاب كروتشى «علم الجمال» تلخيصا وافيا. وفي إطار اهتمامه بالفلسفة عموما، وفلسفة الجمال بخاصة، كتب عروضا لكتاب ويلبر مارشان إيريان «ماوراء الواقعية والمثالية» (المجلة، فبراير 1978) و«علم الجمالي اليوم، بتحرير موريس فيليسون (المجلة، يوليو 1979) و«علم الجمال والنقد، لها رولد أوزيورن (المجلة، أبريل 1977) مرسيا بذلك أساس كل نقد جاد، إذ ما من تطبيق يستحق ثمن ملحه - كما يقول التجير الإنجايزي - إلا ويقترن بتنظير، صريح أو مضمرً.

ويلحق بهذه الدراسات عرض حمودة لكتاب الداقد البريطاني ريموند وليمز «الثقافة والمجتمع» (المجلة» نوفمبر ١٩٦٢) وهو عمل رائد يندرج تحت باب علم الاجتماع الأدبى الذي راده ف.ر. ليثيز» وزوجته كويني ليثيز صاحبة «القصة وجمهور القراء» ورتشارد هوجارت صاحب «فوائد نظم القراءة والكتابة» وغيرهم.

هذا إذن هو المحور الأول أو مركز الشقل الأول في كـــابات حمودة . إنه إرساء للقراعد النظرية التي تنهض عليها ممارسة الذاقد وذلك باعتبار الذاقد، في أحد تعريفاته ، رسولا موفدا من علم الجمال إلى حقل الأدب .

أما المحور الثانى - الذى لم تتسع له صفحات هذا الكتاب - فهو المسرح الأمريكي الحديث، مجال تخصص حمودة الدقيق وحبه العميق. إنه يكتب على صفحات «المجلة، عن مسرحية «تنسى وليمز» «فجأة في الصيف الماضي» (ديسمبر ١٩٦٧) وعن كتاب آلان دوائر «المسرحية الأمريكية المديثة» - وعلى صفحات مجلة «المسرح» يكتب عن جيمز بولدوين (أغسطس ١٩٦٤) وعن آرثرميلر (مارس / ١٩٦٤ مايو ١٩٦٥) وعن وليم هانلي مايو ١٩٦٥) وعن وليم هانلي (أغسطس ١٩٦٥) وعن إدوارد أرابي (سبتمبر ١٩٦٥) وعن يوجين راخه وعن يوجين

أونيل (أبريل ١٩٦٤ وذلك على ضوء مشاهدته عروض أعمالهم على خشبة المسرح الأمريكي.

وفى مجال النقد الأدبى كتب مراجعاته لكتاب ستانلى هايمن «الرؤيا المجنحة» (مجلة المجلة) وكتاب ف.أ. ماثيمين «ما حققه ت.س. البوت» (المجلة، يونيو ١٩٣٥) وهو على صدوره فى ١٩٣٥ مازال من أقيم الكتب المكتوبة عن اليوت، جنبا إلى جنب مع كتابات ف.ر. ليغيز وكليانت بروكس فى تلك الفترة ذاتها أو ما يقاربها.

واضح مما سبق أن أغلب هذه المقالات نشر إما في مجلة والمجلة، أو في مجلة والمجلة، أو في مجلة والمسرح، ويستحق كل من هاتين المجلتين تنويها خاصا لخطورة الدور الذي لعبته في الستينيات. لقد حشد يحيى حقى العظيم على صفحات والمجلة، - إبان توليه رئاسة تحريرها عددا من أساتذة الاندب الإنجليزي كانوا يكتبون في منن المجلة أو في بابي والمكتبة الغربية، ووالمجلات الغربية، كان من هؤلاء الأساتذة الدكاترة مجدى وهبة وفاطمة موسى محمود وهدى حبيشة وانجيل بطرس سمعان وفايز أسكندر وعزيز سليمان وشفيق مجلى ورمسيس عوض وكان يجاورهم - أو يحاورهم - شبان أصغر سنا: سمير سرحان، عبدالعزيز حمودة، أو يحاورهم عبدالحني محمد عناني، وديع كيرلس، محمد العليمي، أحمد كمال الدين عبدالحميد، على كمال زغلول، عبدالعليم الأبيض، فاروق عبدالوهاب، غيدالحميد، ماهر شفيق فريد. وكانت المجلة ساحة تدريب لهذه الأقلام كلها إلى أن نضجت واستوت على سوقها.

أما مجلة «المسرح» التي كان يحررها الدكتور رشاد رشدى فقد كانت تعتمد ـ في جانب الدراسات والترجمات ـ على هؤلاء الذين ذكرناهم وآخرين من خارج الجامعة والمعاهد الفنية وداخلها، وكان العدد الواحد يضم - إلى جانب الدراسات الأكاديمية ومتابعات العروض المسرحية - نص مسرحية كاملة أو مسرحيتين أو حتى ثلاث مسرحيات قصيرة.

وهذا الكتاب الذي يضم بعضا من أهم ما كتبه حمودة على صفحات المجلات الأدبية يتبع لنا إطلالة على العقل النقدى لحقبة الستينيات، وتفاعل الثقافة الغربية مع الثقافة العربية في عقل دارس وناقد وفنان شاب، ومن ثم كانت له قيمة مزدوجة: إنه وثيقة لحقبة، ووثيقة لتطور واحد من أبناء هذه الحقبة.

إن مسيرة عبدالعزيز حمودة النقدية ـ من دعام الجمال والنقد الحديث، إلى «المرايا المحدية، تدل على تطور مستمر ونضج متزايد . إنه لم يولد مكتملا كما خرجت منيرقا من رأس زيوس في الأسطورة الإغريقية، ولم يكن كالتلفزيون المصرى الذى يقال لذا إنه ولد عملاقا . ثمة فرق بين كتاباته في ١٩٩٧ وهو الفرق الذى تحدثه زيادة الخبرة بالأفكار والمشاعر والكتب والحياة . ولكن في كتاباته الباكرة نضارة وطزاجة تجعلها جديرة بالقراءة حتى اليوم . إنها أشبه بحجرة متقدة ، فيها كل ما في الشباب من طاقة وحيوية وزخم ومن اندفاع أيضا . ولايداخلني شك في أن اجتماع هذه الكتابات في مجلد واحد سيمكن دارس المستقبل وناقده من تتبع تطور حمودة مجد والذكوي وتعرضه لمؤثرات عقلية مختلفة عبر السنين، لقد غدا الفكرى والنقدى وتعرضه لمؤثرات عقلية مختلفة عبر السنين، لقد غدا

حمودة - مثلنا جميعا - أكثر حكمة وأشد حزنا: كملاح كواراج الهرم، أو كعبد الناصر في مرثية صلاح عبدالصبور - ومن هنا كانت أهمية هذه الإطلالة على مرحلة تكوينه العقلى والوجداني، وبذور اهتماماته التي نمت فيما بعد وترعرعت . هذه بعبارة أخرى - صورة فنان شاب، فما اللقد ـ مهما زعم له أصحابه من موضوعية ـ سوى صورة لروح الذاقد وعقله ووجدانه . وخير لذا أن نستبقى هذه للحقيقة في أذهاننا ابتداء من أن نفاجاً بها نطل برأسها على غير توقع .

ماهر شفيق فريد

الدقى، يوليو ١٩٩٩

تمهيد

ترددت كثيرا قبل الموافقة على إعادة نشر هذا الكتيب عن عام الجمال والنقد الحديث. رغم إن إعادة نشر هذا العمل المتواضع لها ما يبررها، خاصة أن طبعته الأولى التى صدرت منذ مايقرب من أربعين عاما قد نفذت منذ سنوات طويلة مما أضطرنى شخصيا للبحث عن نسخة من تلك الطبعة الأولى عند صديق، إلا أن مخاوفى من إعادة النشر اليوم لها أيصنا ما يبررها، وسوف يقول البعض ها هو عبدالعزيز حمودة يكشف عن لونه المعقيقى باعتباره أحد تلامذة النقد الجديد، وهو اليوم يحاول إحياء مدرسة نقدية تخطتها الحركة النقدية والأدبية منذ سنوات طويلة!

أما أننى أكشف عن لونى اليوم فهذا تاريخ لا يمكن تغييره، وإنسان اليوم ما هو إلا محصلة نهائية لكل ما كانه عبر مراحل تطوره المختلفة. نعم لقد تربيت في أحضان مدرسة اللقد الجديد ومذهبها التحليلي وساهمت بهذا الجهد في الدعوة لها. لكن ذلك لا يطي بأي حال من الأحوال أنني توقفت في جمود عدد النقد الجديد، فالجمود الفكري صدو الموت، أما أن الحركة النقدية قد تخطت المذهب التحليلي للنقد الجديد فهذه أيضا حقيقة لا مراء فيها. لكن ذلك لا يطني بأي حال من الأحوال موت مدرسة النقد الجديد، فالمدارس والمذاهب النقدية لا تموت بالكامل كما قد يتوهم البعض، ومتابعة تاريخ النقد الأدبي منذ الإغريق إلى اليوم تؤكد أن المذاهب النقدية تمثل دواتر تكون مناطق التداخل بينها أكبر من مناطق التباعد والافتراق. ثم أن هناك حقيقة تؤكدها السنوات الأخييرة من القرن الحالي، وهي أن المعالجة التحليلية للنصوص الأدبية، وهي في موقع المركز للنقد الجديد، قد عادت إلى دائرة الصوء فعرى يرى أن أفصل «المقاريات» البنيوية للنص الأدبي، على سبيل المثال، هي تلك التي تعتمد التحليل منهجا لها. ويرجعنا المديد من النقاد إلى مقاريات بنيوية يكون التحليل أغضل أدواتها.

وأخيراً، هناك الظرف التاريخي الذي يدرر إعادة نشر ،علم الجمال والنقد المديث، . إذ أن نشر تلك الكتيبات الأربعة التي نفذت طبعانها الأدلى جميعا وهي النقد الموضوعي لسمير سرحان والنقد التحليلي لمحمد عناني والنقد النفسي لفايز اسكندر بالإضافة إلى علم الجمال والنقد العديث جاء في ذروة حركة نقدية مزدهرة انضمت تحت لوائها مدارس ومذاهب نقدية متباينة ومتعارضية، استطاعت في تضاريها وتعارضها أن تخلق جوا صحيا سمح بتعايش تلك الانجاهات مع بعضها البعض من ناحبة، وخلق جوا من الحيوية الثقافية غذته معارك أدبية راقية بعيدة عن الإسفاف، من ناحية أخرى.

ملاحظة أخيرة. حينما ظهرت الطبعة الأولى من علم علم الجمال والنقد الحديث تعنى والنقد الحديث تعنى في أذهان النقاد الحديث تعنى أن «الحداثة» كما نعرفها اليوم لم تكن مألوفة لذا بعد في الثقافة العربية ولهذا وجب التنويه اليوم أن المقسود بالنقد الحديث في عنوان الكتاب هو «النقد الجديد»

وحيث أن مؤلف الكتاب كان قد قام بنشر عدد من المقالات التى يناقش فيها أمهات الكتب المعروفة آنذاك ويعرض للبعض الآخر، فقد أضيفت بعض هذه المقالات لعلاقتها الوثيقة بالموضوع.

عبدالعزيز حمودة القاهرة ـ بولبو ١٩٩٩

تصدير

الذى دفعنى وإخوانى إلى إصدار هذه المجموعة فى النقد الحديث إيمان بأن النقد ليس مجرد إبداء الزأى ـ بل هو جهد جاد لكى نرى العمل الأدبى كما هو على حقيقته

فالنقد الموضوعي هو وحده الذي يستطيع أن يحدد قيم الأعمال الأدبية ويصلها بعضها بالبعض بحيث يحيل أدب الأمة إلى جسم حيّ متكامل أو مجرى يتدفق دون توقف يتصل فيه الماضي بالحاضر والحاضر بالماضي.. والنقد الموضوعي هو وحده أيضا الذي يستطيع أن يربى ما يسمى بالذوق - أو بمعني آخر - يخلق القدرة على التمييز بين ما هو فني وما هو غير فني ...

وفي هذه المرحلة الهامة من حياتنا التي نجتازها اليوم نحن في أشدّ الحاجة إلى تبني النظرة الموضوعية لا في الفنون والآداب فحسب بل في جميع أوجه النشاظ الأخرى .. ولذلك فنحن نعتبر هذه المساهمة المتواضعة من جانبنا فى خلق وعى موضوعى فى الفن والنقد واجبا يحتمه علينا اعتبار خاص وهو أننا ننتمى إلى الجامعة ونقوم بالتدريس فيها ...

فنحن نؤمن بأن الجامعة مسئولة عن تبنى القيم الموضوعية ونشرها لا داخل حجرات الدراسة فحسب بل وخارج الجامعة أيضا..

ونحن نؤمن بأن كل دراسة من الدراسات الجامعية لا يمكن أن تكون لها فيمة حقيقية ما لم تتصل بحياتنا حاصراً ومستقبلا ومالم تهدف إلى أن تصيب منها الأمة العربية نفعاً أكيداً - باختصار مالم تصب في حياة هذه الأمة .

ولذلك فنحن ـ وأكشرنا ممن توفروا على دراسة الآداب الغربية وتدريسها ـ قد آلينا على أنفسنا أن ننقل ما اكتسبناه من خبرات إلى أمتنا واغتنا العربية، فهذا هو في رأينا الطريق الطبيعي الذي يجب أن تسير فيه دراسة الآداب الأجنبية.

ويعد فالنظرة الموضوعية في الآداب والفنون مثلها في كل شيء آخر مطلب عسير المنال لا يكتسب إلا بالدراسة والممارسة، ومن أجل هذا نمعى في هذه الدراسات الموجزة إلى تقديم نظريات أدبية ومناهج نقدية تربط بينها جميعاً النظرة الموضوعية .. عسى أن تحقق شيئاً من الفائدة .

والله ولى التوفيق،

مقدمة المؤلف

كنت أفضل لو سميت هذا الكتاب «بتثيتو كرونشى والنقد الحديث، لأكثر من سبب فهذه الدراسة فى الواقع تتناول أثر «كرونشى، على النقد الحديث وعلاقته به ، ثم أنها تدرس علم الجمال ، لا من حيث هو علم فلسفى، ولكنها تتناول علاقة ذلك العلم الفلسفى بالمقاييس النقدية نظراً وتطبيقا فهى أساساً دراسة لكتاب «علم الجمال Aesthetics الذي ظهر فى مطلم هذا القرن .

ولكن كثرة الإشارة إلى غير «كرونشى» من المفكرين الجماليين جعلتنى أعدل فى اللحظة الأخيرة عن هذا العنوان مفضلا عليه العنوان الحالى «علم الجمال والنقد الحديث»، وإن كان «كروتشى» مازال هو الشخصية الغالبة هنا، وكتاب «علم الجمال» يلون كل صفحات الكتاب الصغير. وقد يتساءل البعض: ومن هو كروتشى؟ وأين يقف من مدارس النقد حتى نهتم به؟ إذا كان كروتشى قد أثار الكثير من الاهتمام فى يوم من الأيام، فهل يستحق اليوم، بعد أن توالت على النقد تغيرات أساسية منذ كتب علم الجمال، هل يستحق أن نكتب عنه اليوم لنحيى مذهبا مات وأندثر؟ ألم تكف الخمسون عاما التي مضت على هذا الكتاب للقضاء على المدرسة التعييرية التي نادى بها الناقد الإيطالي؟

فى الواقع إننا لا نستطيع أن نبعث الحياة فى المدرسة التعبيرية ثم أن هذا آخر ما أرمى إليه هذا. ولكننى أردت فقط أن أتلمس أصابع كروتشى وبصماته فى المدرسة الحديثة للنقد عن طريق دراسة متواضعة للنظرية الجمالية التى نادى بها. ولم يكن كل ما نادى به كروتشى فى مطلع هذا القرن جديدا على النقد، بل إن معظم آرائه قديمة مطروقة، يرجع بعضها فى بعض الأحيان إلى مئات السنين، ولكن المهم أن كروتشى أعطى هذه الآراء والمبادئ التى نادى بها شكلا واضحا محددا. كانت معظم آرائه موجودة فعلا ولكنها كانت معشرة متناثرة لا تجد اليد التى تجمعها فى إطار كامل يكسبها قوة وصلابة، حتى جاء كروتشى لبهبها ما كان ينقصها.

وربما كانت نقطة الضعف عندى أننى أحاول دائما أن أقرأ كل ناقد حديث على ضوء صورة خلفية لا أحاول أن أبعدها: صورة خلفية تضم آراء كروتشى ونظريته. أحاول دائما أن أرد الفكرة التى أفرأها للناقد الحديث إلى ما قاله كروتشى فى هذا الصدد، ثم أدرسها على ضوء رأيه فيها. ولكن قيمة ما يقوله الناقد الحديث لا تتعلق عندى، في قليل أو كثير، بإختلافه أو إتفاقه مع كروتشى، وإلا أصبحت متعصبا أعمى لا يستطيع التمييز إلا بعين واحدة. صحيح أن كروتشى خانه الصواب فى أكثر من موضع فى نظريته الجمالية: بل إنه يصل فى بعض الأحيان إلى حد التردى فى أخطاء واضحة. ولكنه أيضا ترك بصمات لا تمحى على وجه النقد المديث. فلازالت آراؤه فيما يتعلق باستقلال الفن عن الواقع، وأستقلال الفن عن الغايات الخارجة على طبيعته كفن، كالغايات المملية والأخلاقية والاجتماعية والسياسية، ثم فيما يتعلق بنظرية المحاكاة والصدق ومفهموهما عنده، ثم فيما يتعلق بالجمال الطبيعى والجمال الفنى، وفيما يختص بكمال النجرية الجمالية ونهائيتها فى حد ذاتها، لازالت هذه الآراء نجد أصداء قوية عميقة - إن لم تكن الأصوات الأساسية - عند معظم النقاد المحدثين.

لهذا حاولت أن ألقى الضوء على المفكر الإيطالي، على رائد المدرسة التمبيرية في القرن العشرين، لا عن طريق عرض لآرائه فقط، بل عن طريق تتبعها والكشف عنها فيما يكتبه النقاد المحدثون.

كلاو...جزء

ببدأ كروتشى Čroce كتاب انظرية الجمال، بتقسيم المعرفة الإنسانية إلى معرفة حدسية ومعرفة منطقية، إلى معرفة تأتى عن طريق الخيال ومعرفة تأتى عن طريق الفكر. ثم يفرق كروتشى بعد هذا بين الحدس والمنطق أو بين البديهة والعفهرم.

يقول كروتشى أن المعرفة الحدسية ليست الخادم المطيع، أو العبد المخلص للمنطق، فهى أبعد الأشياء عن هذا. فنحن نستطيع أن نتوصل إلى المعرفة الحدسية دون أن يكون فيها أثر للمعرفة المنطقية أو للمقاهيم فالانطباعات التي تنتج عن سماع مقطوعة موسيقية، أو عن صنوء القمر لا يصحيها مجهود فكرى أو عقلى. وهذا لا يعنى بالطبع أن المعرفة ما البديهية لا نمت بصلة إلى المعرفة المنطقية المقلية، لأن الحقيقة تنافى هذا. ولكن ما هو الأساس، وما هي الشروط التي تُدخل الأفكار والمفاهيم في نطاق المسموح به للمعرفة الحدسية؟

تستطيع الأفكار والمفاهيم أن تدخل في نطاق المعرفة الحدسية على شريطة أن تتخلى هذه الأفكار والمفاهيم عن طابعها الأساسى الذي كانت موجودة عليه أصلا. فالكل في نظر كروتشى «هو الذي يحدد قيمة الجزء. فقد يزخر العمل الغنى بالمفاهيم الفلسفية، وقد يزخر بالأفكار إلى حد بعيد، بل إن الأفكار في عمل فني قد تكون أعمق منها في بحث فلسفى، قد يستطيع بدوره أن يزخر إلى حد التخمة بالأوصاف والحدسيات. ولكن بالرغم من كل هذه المفاهيم فإن الأثر الكلى للعمل الفني هو أنه حدس، والأثر الكلى للبحث الفلسفي هو أنه مفهم،

ولم يكن قد مضى على قول كروتش بأن الكل هو الذى يحدد قيمة الجزء أكثر من خمسة عشرة عاما حينما كتب الناقد ريتشاردز الا يجب أبد أن ننسى بالرغم من أن هذا يحدث كثيراً ان الغاية فى الشعور تنبر الوسيلة، ولا يستطيع النفاتنا إلى الوسيلة أن يكون مثمراً إلا حينما تخيب الغاية آمالنا وذلك لنرى ما إذا كانت الطريقة التى إستخدمها بها الشاعر تساعدنا فى تعليل فشل الغاية، (١) وحينما كتب ريتشاردز هذا الكلام، كان يعنى أن الكلمات فى حد ذلتها، كأجزاء من مكونات العمل الغنى، لا تتمتع، معزولة، بصمفات تؤهلها لأن تكون شعرية أو غير شعرية . وعلى هذا الأساس ، لو أننا إستبدلنا وعمل فنى، بالغاية التى شعرية . وعلى هذا الأساس ، لو أننا إستبدلنا وعمل فنى، بالغاية التى

Practical Criticism: I.A. Richards.

يذكرها والأجزاء المكونة لهذا العمل الفنى بالوسيلة وبالغاية لوجدنا أنه يتفق تماما مع كروتش فى أن العمل الفنى ككل هو الذى يحدد قيمة الجزء ويسبغ عليه اللون الذى يكتسبه من وجوده كجزء من مكونات ذلك الكل.

وعلى هذا الأساس لا نستطيع القول بأن هناك ما بسمر بالألفاظ الشعرية أو غير الشعرية، لا نستطيع القول بأن هذه الكلمات في ذاتها، منفصلة عن الكل، تتمتم بصفات ثابتة، لا نستطيع القول بأن هذه الكلمات جميلة أو قبيحة، رقبقة أو خفيفة بصرف النظر عن السباق الذي توجد فيه . فقد تكون لفظة القمر أو السحر أو أبة كلمة أخرى يعتقد أنها شاعرية في ذاتها من أكبر العوامل المؤدية إلى فشل العمل الفني لأن الأولى كانت أبعد الأشياء عن القمر ، والثانية من ألد أعداء السحر . اللفظة في ذاتها ليست قبيحة أو غير جميلة، ولكنها نفظة فقط، مجرد لفظة لا تكثف عن شيء من هذه الصفات إلا بعد خولها في عمل فني بصفى عليها ماشاء من صفات، ولو كان الأمر غير ذلك، أي لو كانت الأنفاظ مستقلة في صفاتها لكان على كل كاتب أن يفتح القاموس ويضعه أمامه ليستخرج منه الكلمات التي تدل (في ذاتها) على الحب والهدام حينها بتناول هذه الأشباء فيما بخلقه من أعمال فنية. وفي هذا يقول ريتشاردز أيضاً وإن كل شيء يعتمد بالطبع على الشكل الذي تنظم فيه الكلمات معا ولا يتحكم في الكلمات إلا التطور التفصيلي للقصيدة، لعظة بلعظة، لا الموضع حينما ننظر إليه منفسلا مجرداً، .

لهذا يؤمن كذيرون من النقاد بأن نجاح الكاتب يقاس بقدرته على تطويع الكلمة لما يفرضه الكل الفنى فهم يفترضون أن لكل كلمة قوة مقاومة، مقاومة تحاول بها الوقوف مستقلة بذاتها ودلالتها ومعناها. والكاتب الناجح هو الذى نحس بأن الكلمة فى عمله الغنى لا تحتفظ بعزلتها وانفصالتها، ولكنها تخضع لسياق فنى فى كل فنى. أما الكاتب الآخر فهو الذى نحس بأنه فشل فى تطويع الكلمة لذلك السياق، نحس بأن الكاتب هزمته مقاومة الكلمة فظلت على عزلتها وانفصالها رغم وجودها فى عمل فنى.

ولا يقتصر القول بتحكم الكل في قيمة الجزء على الألفاظ فقط، بل يتعداه إلى كل شيء يمثل جزءا في العمل الفني، ففي الأصوات أيضا نجد أن العمل الفني هو الذي يحدد، ككل، قيمة الصوت كياب فيه، فقد يكون صوت البومة مثلا، أو حفيف الثعبان (وهي أصوات بنيضة إلى الكثيرين من الناس في الواقع) من أنجح الأصوات لإبراز ما بريده الشاعر في صورة فنية ناجحة.

وكما يتحكم الكل فى قيمة الألفاظ والأصوات كأجزاء فى عمل فنى، يتحكم أيضاً فى قيمة الإفكار كأجزاء فى ذلك العمل الفنى، يتحكم فى الإفكار حينما تصبح أجزاء مكونة لكل فنى. ولو تركنا كروتشى وتقدمنا فى الزمن عشرين عاما لوجدنا أن ذلك هو نفس ما نادى به الشاعر الناقد اليوت. ففى مقالة له عن الشعراء الميتافيزيقين يقول: وإن الفكرة الفلمفية التى تدخل الشعر توطد أقدامها لأن حقيقتها أو زيفها بمعنى معين الانصبح ذات بال، وحقيقتها أو زيفها تثبت أو تؤكد بمعنى آخر، (١).

واليوت بهذا يعنى أن الفكرة الفلسفية أو المفهوم الفكرى يتوقف عن أن يستمد حياته ووجوده من مجال الفلسفة، أو ككونه فكرة فلسفية، في اللحظة الذي يدخل فيها إلى العمل الفنى، أنه يصبح خاصعاً لقوانين أخرى، قوانين يصنعها العمل الفنى وليس العمل الفلسفي.

فالمدرسة الحديثة (٢) في النقد لا تنكر إذا وجود الفكرة الفلسفية في العمل الفقى وتكنها تسمح بها إلى حد كبير، على أن تصبيح خاصعة لقوانين جديدة، قوانين يفرضها عليها وجودها كجزء في عمل فني. القوانين جديدة، قوانين يفرضها عليها وجودها كجزء في عمل فني، ولا أسلام الفني ولكنه موجود كجزء في ذلك العمل الفني، ولا نستطيع أبدا أن نقيم العمل الفني على أساس تقديرنا للمحنى كمعنى منفصل مستقل. فن ذاتها، على أساس تقديرنا للمحنى كمعنى منفصل مستقل. فن ذن المعمل الفنى أو في المحل الفني أو في عمل آخر غير فني. وإن القسيدة، ، كما يقول كلينث بروكس، ولا تعنى بل توجد، وعلى هذا الأساس أيضا يصبح نثر القصيدة ضرياً من البله. نستطيع أن ننثر القسيدة النهم معناها، ولكن يجب أن نتأكد تماماً

Selected Essays: T S. Eliot.
 بجب أن يكون واضحاً أننا لا نخلط هنا بين المدرسة التعبيرية التي يمثلها كرونشي ومفهرم النقد الحديث.

أننا في هذا بعيدين عن القصيدة كل البعد، وأننا نبحث في معناها النثري تماماً كبحثنا في أي عمل فلسفي أو اقتصادي أو إجتماعي.

إن القصدية لا يمكن نثرها، أما الفكرة فعلى النقيض من ذلك، إذ يمكن نشرها. وحينما ننشر الفكرة في القصيدة لا تفقد تلك الفكرة، كفكره، شيئاً تقريباً، أما أن أقول أن ذلك النثر للمضمون الفكرى للقصيدة هو القصيده فهذا ما لا يقيله عقل الناقد الحديث. ثم أنني في نثري للقصيدة لا أتناول في الواقع أكثر من جانب واحد، جانب فقير جداً (ونعني الفكرة) بالنسبة للكل الفني الذي يشتمله وهو العمل الفني. والفكرة ذاتها قد نحكم عليها بقوانين المنطق خارج العمل الفني، ولكنها حياما تنخل دائرة الفن تصبح فوق المنطق تماماً. وهي خارج العمل الغنى يمكن الحكم عليها منفصلة مستقلة على ضوء قوانين الميدان الذي توجد فيه فلسفة كان أو دينا أو سياسة أو اقتصاداً. أما في داخل الكل الغني فإن وجودها يحدده ويلونه وجود أفكار أخرى، وجود أجزاء للكل الذي يشملها. وهذه الأجزاء تؤثر فيها بألوانها وظلالها بالقدر الذي تؤثر هي بدورها في هذه الأجزاء الأخرى. فنحن مثلا لا نستطيع أن نأخذ خطا واحداء أو لمسة واحدة، أو لوناً واحداً في لوحة ما ونحكم عليه منعزلا مستقلا، لأن المسورة كل تحدد قيمة كل جزء فيها، ونحن لا نستطيع أن نتناول صوباً واحداً في لحن كامل مكون من عدة أصوات تصدر عن أكثر من آلة موسيقية ونحكم عليه في ذاته. وخلاصة القول المن تقدير الكل والأجزاء يمكن تحقيقه حينما يكون الكل أمام العقل ككل مكون من أجزاء، لكل جزء مكانه الصحيح ومكانته، كل جزء ما هو عليه في نطاق ذلك الكل، لا ما يمكن أن يكون خارجه، (١).

«إن القصيدة لا تؤدى إلى فكرة، إننا نستطيع فقط أن نجرد من القصيدة أفكاراً، ولكن فى أثناء عملية التجريد تلك، نهدم حتى القصيدة ذاتها، . فنثر قصيدة ما من أكبر الأخطاء التى يرتكبها الإنسان فى تناوله لتلك القصيدة . وكما قلت من قبل قد يكون النشر ممكنا ولكن الخوف فى أن نقيم القصيدة ، ذلك الكائن الهى على أساس معناها النثرى الذى نتوسل إليه بعد نقليتها فى ذلك القالب المنثور .

نحن لا ننكر وجود معنى للقصيدة، ولكننا نستنكر إهمال القصيدة كلها لنلتفت إلى ذلك الجزء الذي لا يكون في ذاته شيئا، بل أننا لغضل إنكار وجود المعنى يسيء إلى تقدير إنكار وجود المعنى يسيء إلى تقدير العمل الغنى كعمل فنى. وليست فكرة إستحالة وجود المعنى (بشكله المنفصل) في القصيدة بجديدة أو مستحدثة. ففي أثناء محاكمة سقراط شرحلقاضي كيفكان يذهب الشعراء طالبامنهم شرحمعاني قصائدهم التي عجز عن إدراكها ليثبت لنفسه أنهم أذكى مله. ولكله كان يكتشف لدهشته الشديدة، أن الشعراء أنفسهم كانوا يعجزون عن ضرح معانى القصائد التي كتبوها. وهذا نفسه هو ما قاله الشاعر بروننج: «حينما كتبت القصيدة كان الله وأنا فقط نعرف معناها، أما الآن فالله وحده بعرف». قد دختلف حول هذا الرأى الكثيرون، ولكن

⁽¹⁾ Aesthetics and Criticism: Harold Osborne.

المهم هذا أن المعنى، حتى عند الشاعر نفسه، لا يمكن إستخلاصه والحكم على العمل الغني على أساسه. لأنه لو كان المعنى وحده في ذاته المنفسلة المستقلة هو المقصود لكان الأفضل أن يسوقه الكاتب في أي عمل آخر غير العمل الغني. ولعل أصدق القول في هذا قول ريتشارد بلاكمير: «لا يكتب الشعر أفكارا بل ألفاظاً، ولقد ساق الناقد الحديث هارولد أوزيورن نفس المعنى تقريباً في قوله: «إن الإنسان الذي يسأل: ماذا تحنى القصيدة يوجه سؤالا مضحكا. لأن الشاعر نفسه لا يستطيع القول، إلا إذا كانت القصيدة رديئة، ماذا يعليه إلا في كلماث القصيدة رديئة، ماذا يعليه إلا في كلماث القصيدة المحددة، (١).

وإن أكدت كل هذه الأقوال إستحالة فصل المعنى النثرى عن العمل الفنى دون تعزيقه وهدمه، ثم إستحالة الحكم على ذلك العمل على صنوء العكم على معنى قد نقبله أو نرفضه، قد نتفق معه أو نعارضه، قد يتفق مع مبادئنا وأفكارنا أو يناصبها العداء، إن أكدت هذه الأقوال ذلك الاستحالة، فإنها لم تؤكد هرمان العمل الفنى أو خلوه من المعنى تماما. فالمعروف أن من إحدى وسائل التعبير الفنى فى الشعر ما يسمى Logopocia ونعلى بها تقديم موقف عاطفى فى قالب فكرى، أو فلسفة الموقف العاطفى . ولكن محك النجاح هنا، أو مقياس القدرة الفنية ليس فى صدق ذلك الموقف الفكرى أو زيفه من ناحية الواقع (اللهم إلا إذا في صدق ذلك الموقف الفكرى أو زيفه من ناحية الواقع (اللهم إلا إذا لموقف الفرق نفسه يقول لك أن هذا صحيح واقعا، وأنك يجب أن تقبلني

⁽¹⁾ Aesthetics and Criticism.

وتعتقد في صدقى) ولكن المهم هو قدرة ذلك الموقف على الانطواء تحت لواء الكل الفنى - المهم هو القدرة على تطويع الكل لكل جزء من أجزائه (يدخل في هذا موقفنا الفكرى) لمقتصيات الفن. أما وإذا وصفت وقدرت المضمون المنثور للعمل الأدبى منفصلا فإنك بهذا تتناول شيئا غريباً عليه: أما إذا قدرت أو وصفت قيمة وحدته العضوية، وتماسك شكله فإنك بهذا تتناول الشيء الذي يعد من أول خصائصه، تتناوله كشيء جمالي وليس كفكرة مجرده مستخلصة مده، (١).

قالوحدة التى تحكم العمل الفنى، الوحدة التى نكترث لها والتى يجب أن يوليها الناقد إهدمامه هى كما يقول كلينث بروكس وحدة التخيل، فنحن نقدر الوحدة المنطقية حينما ترد فى القصيدة لا لنفسها، ولكن كجزء يمكن إدخاله فى الوحدة الكبرى: وحدة التخيل، وهذا يعنى أنها لا تقدر لنفسها إلا إذا نظرنا إلى القصيدة كبحث علمى أو كموعظة تهدف إلى غرض عملى. فمن الممكن أن يستعمل الشاعر المنطق كأداة فمالة كما فعل الشاعر ودون Donne، ولكن الوحدة المنطقية لا تنظم التصيدة (٧).

وهذه النظرة إلى القصيدة أو العمل الفنى كقصيدة أو كعمل فنى فقط، عمل فنى يستطيع أن يدخل ماشاء له من أفكار ولكنه عمل فنى قبل كل شىء، أقول أن هذه النظرة ليست جديدة على النقد الأدبى، فاقد نتبأ بها الكثيرون قبل النقاد المحدثين، ولو تركنا كروتشى واليوت

⁽¹⁾ Aesthetics and Criticisxm

⁽²⁾ Modern Poetry and the Tradition.

ويروكس ورجعا إلى منتصف القرن الناسع عشر وجدنا أن شاعرا مثل الدجار ألن يو قد أقلقه إلى حد بعيد النظر إلى العمل الغنى كشيء لا يمت إلى الغن في شيء كان إدجاريو، كما يسميه بعض النقادة الإنجايز، ينظر في عداء إلى الاتجاه الذي ينادى بالبحث عن أهداف العمل الغني، «بينما الحقيقة العارية هي أننا لو سمحنا لأنفسنا بالنظر إلى أرواحنا ذاتها، سوف نكتشف بسرعة أنه لا يرجد تحت الشمس ولا يستطيع أن يوجد عمل فني أكثر هيبة أو أكثر نبلا من هذه القصيدة، هذه القصيدة التي هي قصيدة ولا شيء أكثر من ذلك . هذه القصيدة التي هي قصيدة ولا شيء

ومع هذا، فبينما يصر بو على النظر إلى القصيدة كقصيدة، أى النظر إلى الحدس كحدس في مفهوم كروتشى، فهو لا ينكر في الوقت ذاته أن الأفكار والمفاهيم بل حتى القيم الأخلاقية تستطيع أن تدخل على الممل الفنى، ولكن على أساس - وهو هنا يذكرنا بكروتشى مرة ثانية - أن هذه الأفكار وهذه المفاهيم وهذه القيم الأخلاقية بجب أن تتحرك تحت ضوء جديد مختلف، وتتنفس هواء من لون آخر، ضوء وهواء الفن. يقول بود : ولا يتبع هذا بأية حال من الأحوال أن عوارض الماطفة، أو مفاهيم الواجب، أو حتى دروس الحقيقة لا تستطيع أن تدخل على القصيدة، وبصالحها: لأنها قد تخدم بالصدفة، وبطرق مختلفة، الغرض العام للعمل الفني،

⁽¹⁾ The Principle of Poetry: Edgar Allen Poe.

الممل القنى إذا أتحق فى إدخال ماشاء من أفكار ومفاهيم وقيم. ولكتنا، خوفا من أن يحول وجودها بيننا وبين تقييم العمل القنى ذاته، نقول أن هذه الحقائق إما مستعارة: أى أنها يطبيعتها لا يمكن إثبات صحتها أو زيفها، أو أن زيفها وصحتها باتفاقها أو إختلافها مع الواقع لا يتدخل في تقديرنا للعمل القنى.

وريما يجدر بنا هنا أن نشير إلى علاقة الفن بالواقع . هل حقيقة يعتبر الفن مجرد الفن مجرد الفن مجرد الفن مجرد الفن مجرد الفن مجرد الفن القلام الفن الفن إننا إذا الفنا بإن كل عمل فنى خلق جديد كامل لا يعتمد في بقائه أو موته على إتساقه أو إختلافه مع الواقع، وضع لذا أن الفن ليس تعبيراً عن الحياة بل إضافة وتنمية لهذه الحياة .

فحينما يرسم الفنان غروب الشمس أو شروقها، يكون هدفه أبعد الأشياء عن تذكيرك بغروب أو شروق شاهدته فى الواقع واكنه يريد منك أن تنظر إلى الغروب أو الشروق الذى خلقه بغرشاته وألوانه و وقد كان الخلق الفنى هو دائما هدف الفنانين التشكيليين فى كل العصور تقريبا لهذا نجد معظمهم يجعل العمل مغايرا للأشياء التى يمثلها بدلا من أن يكون مطابقا لها وبهذا يستطيع الفنان أن يثير انتباهك فتنظر إلى العمل ذاته وتركز عليه كعمل فنى مستقل بدلاً من محاولة إرجاعه إلى واقعه . فالغنان إذا سمعك تقول أمام لوحة لمنظر طبيعى : ما إبدعها من

صورة! سوف يشعر بالفخر أما إذا قلت: ما إيدعه من مكان فسوف تصايفه كنقد دامغ لعملة بالرغم من أنه بدأ في رسمها ليظهر فعلا أنه مكان جميل، (١^١ وإن الفنان لايريد أن يرسم على اللوحة علامات، ولكنه يريد أن يخلق شيئا، (٣).

ليس العمل صدى للواقع أو تصويرا دقيقا له أو نقلا لمظاهره أو نواحيه، صحيح أن الواقع قد يكون المادة التي يتغذى عليها العمل الفني، ولكن العمل بعد خلقه لا يحمل آثار ذلك الواقع، وإن بقيت بعض هذه الآثار يكون الكل الفني قد إبتلعها ليقطع صلتها نهائيا بالواقع.

إن الفنان الذي يرسم أو ينحت في الأسلوب الصديث يجسه في إستبعاد كل مظاهر التشابه مع الأشياء الطبيعية، أو إنا سمح لآثار التشابه أن تبقى فإنها مجرد تلميحات باقية في كل يسيطر عليه النمط الذي خلق في عقل الفنان، (٣).

والحدس أو المعرفة الحدسية في نظر كروتشى مستقل عن مفاهيم الزمل أو والمحان، حقيقة أن بعض الأحداس تمتد في بعد زمنى أو مكانى، أو ربما تمتد في البعدين الزماني والمكاني معا (وهي الفكرة التي ساقها Lessing قبل هذا بقرن ونصف قرن تقريباً) ومع هذا فإن كروتشي ينادي بأن هناك أحداسا تستطيع أن تمتد لا في الزمان ولا في المكان كلون السماء أو لون إحساس معن.

⁽¹⁾ Last L ectures: Roger Fry.

⁽²⁾ What is Literature (Eng. Trans.1953) Jean Paul Sartre.

⁽³⁾ Aestheytics and Criticism: Osborne.

إذاً فالحدس مستقل عن التفكير المجرد (الفكرية المجردة)، مستقل عن مقولات الزمان والمكان. ولكن ما العلاقة بين الحدس والتعبير؟ وهذا هو ما يعنى الناقد أو الدارس الأدبى بوجه عام: علاقة الحدس بالتعبير.

وقبل أن نبحث هذه العلاقة يجب أن ننوه إلى أن كروتشى حينما يتحدث عن التعبير لا يعنى بذلك التعبير اللفظى فقط، بل أنه يعنى كل حقيقة أو شكل أو من أشكال التعبير، سواء كان ذلك فى صورة خطوط وألوان، أو على شكل أصوات مسموعة، أو محفورا على قطعة من الرخام. وأساس العلاقة بين الحدس والتعبير هو أنهما أولا وقبل كل شىء لا ينفصلان . فهما يوجدان معا فى نفس الوقت. إذ كيف نكون معرفة حدسية عن شكل هندسى معين إلا إذا كونا عنه صورا دقيقة، دقيقة إلى الحد الذى نستطيع معه أن نرسمه على ورقة أو فوق سبورة .

ويمضى كروتشى قائلاً بأن من الغطأ الجسيم أن نعقد بأن لدينا من المعرفة الحدسية أكثر مما يبدو علينا. لأن عجزنا عن التعبير عن انطباعات كثيرة لا ينجم عن عجز فى القدرة على التعبير، وإنما ينجم عن فقر فى المعرفة الحدسية التى نملكها فعلا. فما على الإنسان الذى يعتقد فى غزارة معرفته الحدسية ألا أن يتناول قلما أو فرشاة أو أداة موسيقية: أن يعبر. حيئئذ، وليس قبل هذا، قبل أن يحاول التعبير، سيكتشف ضالة الحدسيات التى لديه وإن المدس هو التعبير ولا شىء غير هذا لا يزيد ولكنه لايقل عن التعبير.

الشكك والمضمون

حينما يتناول كروتشى مشكلة الشكل والمصنمون في العمل الفنى فإننا نجده لا يتردد في تتويج الشكل. فالفن في نظره لا يمكن أن يكون مضموناً فقط، أي مجرد انطباعات لم تفصل تفصيلا جماليا. وفي الوقت نفسه لا نستطيع القول بأن العمل الفنى يتكون من الأثنين، ففي الحقيقة الجمالية لا تضاف القدرة التعبيرية إلى الإنطباعات، ولكن هذه الانطباعات تكونها وتفصلها القدرة التعبيرية، ووعليه فالحقيقة الجمالية شكل، ولاشيء غير الشكل،

يتساءل Glive Bell في كتاب (الفن) الذي كتبه بعد كتاب كروتشي عن النظرية الجمالية بخمس أو ست سنوات تقريبا قائلاً: «ما هي الصفة المشتركة بين النحت المكسيكي، والأواني الفارسية والسجاد الصيني، ونقوشات جيوتو على حوائط بادوا، وروائع Poussin وييسروديلا فرانسيسكا ؟ هذاك إجابة واحدة ممكنة - الشكل الهام،

أما من وجهة نظر المدرسة المديثة فإن مسألة الشكل والمضمون لا مشكلة أساساً فلا يوجد بينهما صراع أو تصارب عند أتباع المدرسة التشكيلية الحديثة Configurational School . فشكل القصيدة ، أى بناءها من ناحية العروض والإيقاع والألفاظ والتكتيك لا يعتبر ذا قيمة تذكر إذا فصل عن المضمون . اللغة مثلا تصبح مجرد أصوات إذا لم يكن لهذه الأصوات معان ودلالات. والمفهوم بدوره لا يستطيع أن يستقل بذاته عن شكله الذي يجسده . ثم أن الشكل في حد ذاته ليس غطاء خارجياً نسحبه على مضمون معين . فهو اتساق داخلي أكثر من كونه طبقة خارجياً نسحبه على مضمون معين . فهو اتساق داخلي أكثر من ليخونه طبقة خارجياً المدرى وهي العمل الغني الناجح .

حقيقة أن إهمال الشكل لا يمكن معه تقييم العمل الغنى على الإطلاق، ولكن هذا لا يعنى فصل الشكل عن المضمون وتقديره كما لو كان شيئاً خارجياً نغلف به ذلك المضمون، وليس هناك أدنى شك في أن الانغماس في ذلك التقدير الشكلي يعوق تذوق العمل الغنى بنفس القدر الذي يساعدنا فيه التقدير الشكلي المعتدل على تذوق ذلك العمل تذوق سليما.

وللمرة الثانية يؤكد كروتشى أن المضمون ليس تأفها عديم القيمة، بل أنه، على العكس من ذلك، النقطة التي تتفرع منها الحقيقة التعبيرية. ولكن، هل يجب أن يكون لذلك المضمون خصيصة أو خصائص سابقة لتسهل تحوله إلى شكل؟ لا، فالمضمون لا يمتلك خصائص سابقة لتحوله، إنه يكتسب تلك الخصائص بعد ذلك التحول، إنه لا يصبح مضموناً جمالياً قبل، ولكن بعد أن يتحول فعلا إلى شكل. فالشكل يسمو بالمضمون إلى مستواه هو لمجرد أن ذلك المضمون يهمه.

ولو كان الأمر غير ذلك، أى لو كان المضمون والأجزاء المكونة له
تتمتع بخصائص سابقة لدخولها فى شكل فنى، خصائص تؤهلها لذلك
الشكل، لوجدنا صورا معينة لا ترد إلا فى شكل شعر الغزل ولا ترد فى
شكل سواه، ولوجدنا ألفاظاً يمكن أن تدخل شكلا معيناً ولا تدخل شكلا
آخر. ولكن الأمر غير هذا تماماً. فالأشياء فى ذاتها، المضمون فى ذاته
ليس مضمونا إلا فى شكل فنى، الأجزاء لا تعتبر أجزاء إلا فى كل فنى،
وهذا ما عناه أوزبورن بالضبط حين كتب بعد كروتشى بخمسين عاما
إن أجزاء صنل ذلك الكل لا يمكن أن توجد إلا كأجزاء فى ذلك الكل
الذى تعتبر أجزاء فيه. أما فى أى كل آخر، فى أى سياق آخر، فلابد أن
تكون مختلفة بالحتمية فى بعض مظاهرها عما هى عليه،.

وهكذا ينفى كروتشى ما يسمى بالمواصنيع الشعرية. فعلى هذا الأساس - على أساس أنه ليس للمضمون ولو خصيصة واحدة سابقة لتحوله إلى شكل - نستطيع القول بأن الموضوع الشعرى شعرى طالما هو موجود فى قصيدة ، أما خارج القصيدة فلا نستطيع "القول بأن الموضوع شعرى أو غير شعرى، انه نفسه حتى يرد فى قصيدة.

وإذا كان باستطاعتنا القول بأن المعرفة المدسية تستطيع أن تستقل

عن المفاهيم أو المعرفة الفكرية، فهذا لا يعنى في نظر كروتشى أن المكس ممكن، لأن المعرفة الذهنية (المتعلقة بالمفاهيم) هي معرفة العلاقة بين الأشياء والأشياء مدركات حدسية . فهذا النهر، هذه الشجرة، هذه البحيرة، كلها مدركات حدسية . ولكن المفهوم الكلي نصل إيله حينما نقول الماء، الماء بوجه عام وفي أي مكان أو زمان . ويقول كروتشي في هذه والكلم لا يعني النفكير المنطقي، ولكن التفكير المنطقي وبكن التفكير المنطقي عني الكلام أبضاً ،

وفي رأيه أن المعرفة الإنسانية تنقسم إلى علم وفن. ومهما كانت أوجه الاختلاف والتباين بين الاثنين، فعلى الأساس السابق وهو أنه نيس كل حدس مفهوم، ولكن كل مفهوم حدس، على هذا الأساس، يس كل حدس مفهوم، ولكن كل مفهوم حدس، على هذا الأساس، وعلى هذا الأساس فقط يلتقى العلم والفن. فنحن حينما نقرأ مؤلفا علميا نبدأ بمحاولة فهم الأفكار أو المفاهيم الكلية بمعلى آخر. ويعد أن نفرغ من هذا كله ننتقل إلى الشكل لنزى إلى أى حد نجح الكاتب في التمبير عن هذه المفاهيم، نبذأ في فحص الإيقاع الموسيقي لهذا التعبير. وهذا يفسر عظمة بعض المقكرين ككتاب أيمنا بينما يوجد البعض الآخر ممن لايقلون عنهم فكراً، ولكنهم شبه كتاب. ولكننا نفغر لهؤلاء المفكرين فشل التعبير. وتلك خطوة لا نتخذها إطلاقاً مع الفنانين لهؤلاء المفكرين فشل التعبير. وتلك خطوة لا نتخذها إطلاقاً مع الفنانين لأدباء لأن التعبير هو الشكل والشاعر الذي ينقصه الشكل في نظر كروتشي ينقصه كل شيء، إذ تنقصه ذاته. وإن الخامة الشعرية موجودة في نغوس الكل. ولكن التعبير، التعبير، التعبير فقط، أو بعبارة أخرى، الشكل، هو في نغوس الكل. ولكن التعبير، التعبير فقط، أو بعبارة أخرى، الشكل، هو للذي يخلق الشعرية، ولكن التعبير، التعبير فقط، أو بعبارة أخرى، الشكل، هو

العاشق المقيقى ذلك الذى يستطيع أن يحس بالأهمية العميقة للشكل، يرتفع فوق عوارض الزمان والمكان. فمسائل العاديات والتاريخ والقديسين بالنسبة له غير هامة، لأن شكل العمل الفنى إذا كان هاما فأصله لا قيمة له، (١)

ويذهب كروتشى إلى حد حرمان العمل الفنى من المضمون. ولكن المضمون في هذا المضمار، المضمون الذى ينكره كروتشى ليس هو ما نفهمه عادة بهذا المعلى. إنه ينكر وجود المضمون طالما أن ذلك المضمون يعنى مفاهيم فكرية عامة. وفحينما نتكلم في هذا المعنى عن المصنمون كمساو أو كمفردات المفهوم فالحقيقة الكبرى أن الفن لا يتكون من مضمون، ولكنه لا يحتوى أى مضمون،.

⁽¹⁾ Art. (1914).

كل عمل فني وحدة كاهلة

كل تعبير فنى كامل فى حد ذاته، أى أن كل عمل فنى ب ب أن يكون له وحدة، أو ما يسمى بالوحدة المبنية على الاختلاف n Unity in بكون له وحدة، أو ما يسمى بالوحدة المبنية على الاختلاف الأن كل تعبير تركيب للمتباينات، جمع للكثير فى الواحد. ولقد قادت هذه الفكرة كروتشى إلى القول بأن كل عمل فنى كامل فى حد ذاته. فو أصفنا إليه شيئا أو حذفنا منه جزاء تكون النتيجة إما إنهيار العمل كلية أو خاق عمل جديد.

والعمل انفنى فى هذه الحالة يشبه تمثالا قذفنا به مع قطع عديمة "شكل من البرونز إلى فرن مشتعل، ولابد من إنصهار التمثال تماماً كما تنصهر معه قطع البرونز التى لا شكل لها قبل أن نتمكن من صنع تمثال جديد. وما يعديه كروتشى (بالانصهار التام) هو أن العمل الناتج والعمل القديم تنعدم أوجه التشابه بينهما. العمل القديم يتغير نماماً ولا تنتقل صفاته أو خصائصه أو تظهر فى العمل الناتج. كل عمل فنى فى رأيه مجموعة من الانطباعات منظمة بطريقة خاصة، وأى تغيير فى نظام تلك الانطباعات لابد أن ينتج عنه تغيير النظام كله، تعطيمه أو خلق نظام جديد.

وريما كان هذا التمثيل الذي ساقه كروتشى في ذهن أو زبورن حين شبه العمل الفنى بكومة الحصى قائلا أن أي تفيير ولو بسيط في الأجزاء المكونة لتلك الكومة يجعل من ذلك الكل الذي كان كومة الحصى كلا جديداً مختلفاً، أي كومة جديدة مختلفة. وإن كل عمل فني عبارة عن مجموعة من الانطباعات المتماسكة في ترتيبها. وليس ذلك الترتيب مفككا بل متماسكا. حينما يحدث أي تغيير في أي جزء من مجموعة الإنطباعات فإن تأثير التغيير يظهر في كل المجموعة. إن الممل الفنى لايميزه عن أي تصوير ميكانيكي لمنظر طبيعي إلا تماسك ذلك التنظيم، فليس لمجموعة الإنطباعات التي تظهر في العمل الفني إلا تنظيم واحد، لاتنظيمات كثيرة ممكنة. ويقودنا هذا إلى القول بأن أي تغيير في المجموعة يؤدي إلى اضطراب المجموعة كلها وليس جزء واحدا فقط، (١).

وليس بجديد مايقال عن تماسك الانطباعات في عمل فني واحد متماسك لايقبل أي تغيير في أحد أجزائه دون أن يتمخض عن شئ

⁽¹⁾ Aesthetics and Criticism.

جديد تماما ـ أقد ساق أرسطو نفس الفكرة حين كتب داما كانت القصة محاكاة لحدث ، فلابد أن تكرن محاكاة لحنث واحد كلى ، تتصل أجزاؤه بعضها ببعض بحيث لو نقل أحدها من مكانه ، أو حذف ، يتحطم الكل ويتغير ، لأن كل مايمكن أن يمسك أو يحذف دون إحداث تغيير محسوس لايعتبر حقا جزء ا (من الكل) .

ويترتب على هذا ماسبق أن أشرنا إليه من أن إقتراب الناقد من العمل يجب أن يكون مبنيا على تناوله لذلك العمل كوحدة متماسكة الأجزاء. ولايعنى هذا بالطبع أن يقف الناقد أمام الأجزاء عاجزاً مكتوف اليدين، فهو يستطيع أن يتناول هذه الأجزاء بالتحليل والنقد جزءاً جزءاً، ولكن على أساس واحد: أن لاينسى أبدا أنه يتناول أجزاء مصبوبة في كل، يتناول أجزاء في داخل إطار يجمعها ويعليها أهميتها. وفي اللحظة التي يفعل أو يتناسى فيها هذه الحقيقة لايصبح ناقدا اجتماعيا أو سياسيا أو قل أي شئ عدا كونه ناقدا فنيا، ويصبح الفنان في نظره وبالطريقة التي يقيم فيها عمله، مصلحا إجتماعيا أو صاحب مبدأ سياسي أو عقيدة دينية أو مذهب إقتصادي أو قكرة أخلاقية ولمل من أنجح النقاد المحدثين في تعليل الأجزاء على أساس وجودها في إطار كلى هو الناقد كلينث بروكس بمنعجه في كتاب "The Well Wrought Um".

إذا فكل عمل مطلق كامل في ذاته. التعبير أو الذاق الجمالي مطلق ونهائي. ويعبر كروتشي عن نهائية العمل الغني أو التعبير وكما له في حد ذاته بهذا التمثيل: فلنفرض أن (١) يحاول أن يعبر عن انطباعاته، فإنه يجرب التركيب وب، ولكنه يفشل فيجرب وس، ولكنه يفشل مرة ثانية، وهكذا حتى يعثر فجأة وبطريقة تبدو وكأنها تلقائية على التركيب وم، وفي هذه الد وم، يقع الجمال الفني أما القبح فقد كان في الفشل وإن القدرة التحييرية، لأنها قدرة، ليست نزوة ولكنها ضرورة نفسية، ولا تستطيع أن تحل مشكلة معينة إلا بطريقة واحدة، وهي الطريقة الصحيحة، وهكذا فإن أي تغيير أو تبديل، أي حذف من، أو إضافة إلى هذه الطريقة «الصحيحة» وهكذا فإن أي تغيير أو تبديل، أي حذف من، أو إضافة إلى المعديحة، وهكذا فإن أي تغيير أو تبديل، أن قلت، إما إنهيار كامل الفعي أو خلق عمل جديد.

ولما كان التعبير أو القدرة الجمالية مطلقة ونهائية فمن البله أن نقارن بين تاريخ المعرفة الإنسانية. فتاريخ المعرفة يسير فى خط مفرد، يميل إلى التقدم تارة والنكوص تارة أخرى. أما الغن فأمره يختلف. «الغن» كما يقول كروتشى، «هو العدس والحدس هو الفردية، وهذه لاتكرر نفسها».

وإذا قارنا بين مايقوله كروتشى ومايقوله ناقد كالن تيت وجدنا تشابها كبيرا بين الفكرتين. يقول تيت موضحا العلاقة بين القصيدة والشاعر، مبرهنا على فردية العمل الفنى وذاتيته مهما تشابه مع آلاف الأعمال الأخرى التى تتناول نفس الموضوع.

ا = اك + بك + سك

(ا)، (ب)، (س) نعثل الخاصة التي يتناولها الشاعر، (ك) نمثل شخصية الفنان. ولو فرصنا أن (ا)، (ب) لم تتغيرا في عملين فنيين، أي أن الشاعرين تناولا نفس الموصنوع فإن (ك) تتغير من عمل لآخر. والشخصية التي ترمز إليها (ك) لاتكرر نفسها أبدا. ولما كان أي عمل فني مزج للثابت والمتغير، للخامة والشخصية، ا(ا) و (ك) أو (ب) و (ك) ولما كانت الشخصية لاتكرر نفسها فلا يمكن أن يتشابه عملان فنيان. بل أن عملين يتناولان الحب أو الموت قد يكونان أكثر تشابها من عملين يتناولان الحب وحده أو الموت وحده.

وإذا كانت الشخصية لاتكرر نفسها، وإذا كان كل عمل فنى وحدة كاملة فى حد ذاتها؛ فليس من الممكن أن يتناول فنان عمل فنان آخر ليضيف إليه أو يحذف منه شيئا بغية إصلاحه وتحسينه، بل أننا نستطيع القول بأن الفنان الواحد لايستطيع أن يتناول عملا فليا كان قد كتبه من قبل؛ ويجرى عليه التعديلات مضيفا أجزاء وممسكا أخرى، ففى هذه الحالة لايصبح عندنا عمل فنى واحد بل عملان مستقلان، لأن كل فرد، بل كل لحظة، فى الحياة النفسية للفرد الواحد لها عالمها الفنى.

وعلى هذا الأساس أيضا يرى كروتشى إستحالة الترجمات لأنها تعاول إعادة صب تعبير معين فى تعبير آخر. تماما كالسائل الذي يصب من آنية ذات شكل آخر. ويرى كروتشى أيضا أننا لانستطيع أن نحول شيئا إكتسب شكلا جماليا إلى شكل آخر جمالى ففى هذا تفتيت العمل الفنى بسبب دخول انطباعات جديدة لم تكن موجودة أصدلا فى الشكل الجمالى بصالته الأولى، ونعنى بها

إنطباعات من يسمى بالمترجم. ولهذا فالأفضل أن ننظر إلى العمل الدانج عن الترجمة على أنه عمل فنى جديد ولا نحكم على العمل الأصلى في ضوء ذلك العمل الجديد لأنه لايتفق معه إلا في شئ واحد وهر «الموضوع» (إن صح لذا أن نفصله عن بقية أجزاء العمل الغنى).

ولازالت فكرة إستحالة الترجمة تجد أصداء قوية بين النقاد المحدثين. فيتساءل أو زيورن مثلا عما يتبقى من العمل الفنى بعد الترجمة. ويجيب: «من المؤكد أنه يتبقى شيئا ما. ومن المؤكد أيضنا أن مايتبقى ليس أدبا. طبعا توجد بعض الترجمات التى تتمتع بقيمة أدبية كبيرة، ولكن الترجمة حين تتمتع بقيمة أدبية فإن تلك القيمة تكون شيئا يختلف عن قيمة الأصل. لقد تحول الموضوع إلى عمل فى جديد يختلف، قد يكون أفصل من ذلك الذى أخذ عده، ولكنه لايمكن أن يكون هو.... فما لايمكن أعطاؤه فى الترجمة هو لمسات الصنمة. إذا أنها شئ خاص باللغة التى تظهر فيها، (١).

وإذا عدنا إلى كروتشى نجده، معتمدا على كمال العمل الغني في حد ذاته واكتسابه نصفة المطلق، يقول أننا لانستطيع أن نفاضل بين عمل فنى وآخر، فلا مجال للمفاضلة مادام كل كامل في ذاته، مطلق في فرديته، ولكن أقصى مانستطيع أن نؤكده هو أن تاريخ الإنتاج الجمالي يبين دوائر تقدمية (٢)، كل حلقة تمالج مشكلتها الخاصة، وكل واحدة

⁽¹⁾ Aesthetics and Criticism.

⁽²⁾ Progressive Cycles.

تتقدم نحو الكمال فيما يتعلق بهذه المشكلة. فحين يتناول أكثر من كاتب معوضوعا، واحداً دون أن يفلحوا في إعطائه الشكل الملائم، ورغم هذا يقتربون منه دائما نستطيع أن نقول أن هنا تقدما. وحينما يظهر الرجل الذي يعطى ذلك الموضوع شكله المحدد الصحيح بمكننا القول بأن الدائرة قد إكتملت وأن التقدم قد إنتهى. وفلحن لانستطيع القول فقط بأن فن المتخلفين لايقل، كفن، عن فن المتحضرين، إذا كان معبرا عن إنطباعات المتخلفين، ولكننا نقول أيضا بأن كل فرد، بل كل لحظة في الدياة النفسية للفرد لها عالمها الفني، ونحن لانستطيع أن نقارن بين عالم وعالم فيما يتعلق بالقيمة الفنية، (١).

وعلى هذا الأساس أيضاً لانسطيع أن نفاصل بين عمل فنى وآخر على أسس تاريخية . فالعامل التاريخي ليس له دخل في تقديرنا بدفس الطريقة التى تبتعد فيها عوامل المكان والجنس والعقيدة عن تقديرنا وتفضيانا للأعمال الفنية . فأيس لقدم العهد «بهوميروس» مثلا دخل في عظمته ككانب لأعظم ملحمتين في التاريخ الأدبي . ونحن «حينما نبدأ في النظر إلى العمل الفنى على أنه شئ آخر غير كونه غاية في حد ذاته نخرج من عالم الفنى على أنه شئ آخر غير كونه غاية في حد المتات في تقدير عن الرسم من Gioto إلى العمل الفنى على أنه أنه الريتطيع أن يؤثر في قيمة أية لوحة: فليس له نتيجة أيا كانت من الناحية الجمالية، (٧) .

⁽¹⁾ Aesthetiic Croce.

⁽²⁾Art: Clive Bell.

ثم يتحدث كروتشي بعد هذا عن المحتمل أو الممكن كمادة العمل الفني. وهنا يبرز التساؤل: ماذا يعني كروتشي بالضبط حينما يتحدث عن ذلك المحتمل في العمل الفني؟ الحقيقة أن المحتمل بالمعنى الذي نفهمه لم يكن في حسبان كروتشي حينما تحدث عنه، فالمفهوم الجمالي للمحتمل لابعثي تصوير العمل الفني لما بمكن أن يحدث في الواقع، الواقع خارج نطاق العمل الفني. لا يعني أن نقيس الحدث في هذا العمل بمقاييس الواقع. صحيح أن الواقع، أو الحياة، يغذى العمل الفني، ولكن العمل الفني ليس هو الواقع أو الحياة . بل أننا حينما نقول أن الدراما مثلا محاكاة للحباة لانعني محاكاة حرفية يقيقة بكل تفاصيلها ودقائقها التي بمكن أن نرجعها للواقع أو الحباة . بل نعنى أن الدراما تأخذ مادتها من الواقع بعد أن تطوعها لمقتضيات الفن، وفي هذا التطويع تكمن أهمية الفن وأستقلاله عن الواقع بحيث لانستطيع أن نرجعه (أو حتى المادة نفسها) إلى قطاع معين من الواقع، ولو أخذنا الأوديسا مثلا لوجدنا أن تقديرنا لها لابرتبط في قلبل أو كثير بواقعها كحدث أو أحداث وقعت فعلا، أو لم تقع، في تاريخ اليونان، فلم يحدث أبدا أن علقنا تقديرنا لها وتذوقها بالإجابة على مثل هذا السؤال: هل حدث كل هذا فعلا؟ ثم أن ذلك التعليق نفسه مستحيل لأن السؤال ذاته لايظهر أبدا حين نتناول والأوديسا، كعمل فني وغير الأوديسا الكثير: روينسون كروزو، هل يتوقف تقديرنا لها على تحديد العلاقة بينها وبين قصة البحار الكسندر سبلكيرك؟ بالطبع لا. فما أكثر القراء الذين قرؤا وتمتعوا بقصة اديفوه دون أن يعرفوا شيئا على الإطلاق عن ذلك البحار الآخر. بل ما أكثر

القراء الذين لم يفكروا في «الكسندر سيلكيرك»، بالرغم من معرفتهم لقسته، أثناء قراءتهم لقسة ديفو. وماذا عن روائع شكسبير؟ هل يرتبط تقديرنا لهذه الروائع بمعرفتنا لأصولها التاريخية. كم منا يعرف أصل «هاملت» أو «ما كبيث» ؟ ثم كم من الذين يعرفون هذه الأصول فعلا يربطون بين الاثنين في تتوقهم لروائع شكسبير (اللهم إلا لأغراض بميدة عن التذوق الجمالي لها كأعمال فنية، وهم متأكدون تماما مما يفعلون)هل أدينت واحدة من مسرحياته أو حتى أمتدحت لمجرد مخالفتها أو إتفاقها مع الأصل التاريخي الواقعي؟

ولقد قال أرسطو أن على الشاعر أن يقد المحتمل لا الواقع، وأن غير المحتمل لا الواقع بستطيع أن يكون أكثر إحتمالا في السياق الغني من الواقع ذاته لأن دمن المحتمل أن تحدث أشياء كثيرة منافية للاحتمال، وعليه وبجب على الشاعر أن يغمنل المستحيلات التي تبدو محتملة على هذه الأشياء التي تبدو، رغم إمكانها، غير محتملة، وتفصيل على الممكن يرجع إلى أنه يرى أن من أول وإجبات الشاعر (في شعر الملاحم) تصوير الشخصيات. ولكي يصور هذه الشخصيات يستطيع الغان أن ينتقي من الأحداث مايفصح عن هذه الشخصيات مفصلا في ذلك الأحداث والمواقف الغيالية على الواقعية، مادامت الأولى تفي بالغرض المطلوب. ثانيا، إن واجب الشاعر أن يقلد حدثا كليا، قصة متماسكة. وقد تكون الحادثة غير محتملة واقعياً ذات نفح كبير للشاعر لتحقيق هذه الوحدة وهذا التماسك. ثم أنها ستكسب بعد هذا إحتمالا «شعريا» جديداً.

وهذا هو مايطيه دكتور جونسون في مقدمة دمسرحيات شكسبيره بقوله: «الحقيقة أن النظارة يكونون في وعيهم دائماً، وهم يدركون من أول فصل لآخر فصل أن خشبة المسرح ليست الاخشبة مسرح، وأن المعلين، يولو حكم متفرج من هؤلاء الذين يتكلم عنهم دكتور جونسون، هؤلاء المتفرجين الذين يدركون أن المسرح ليس واقماً آخر، لو حكم أحدهم على العمل الفني الذي يراه على خشبة المسرح في تتك اللحظة تبعاً لقواتين الواقع الذي يعرفه لأصبح العمل الفني المسكين ضحية على مذبح صحوة المتفرج وواقعه، ثم لاستحال التمثيل ذاته أصلا وفصلا لا الخروج على وحدتي الزمان والمكان فقط.

وهذا أيضا مايقصده الشاعر الرومانسى الكبير كوليرج حينما يتحدث اعن الإرجاء الإختيارى اعن الإرجاء الإختيارى الشك . ففي حدود ذلك الإرجاء الإختيارى للشك يستطيع القارئ أن يتقبل شطحات خيال الشاعر طالما كانت تلك الشطحات متمشية مع السياق الفنى والإطار الكلى . ولو كان الأمر غير كذلك لكان أول المقاسين هو كوليرج نفسه في أكثر من رائمة من روائعة مثل «البحار العجرز» ، وكوليرج نفسه في أكثر من رائمة من روائعة مثل «البحار العجرز» ، وكوليرخان» و «كريستابل» .

وإذا تحدث كروتشى عن المحتمل، لا يعنى أبدا مايحاول البعض فرصه على الفن. فالشئ المحتمل عنده يعنى الشئ الذي وتصف بالتكامل الفدى (١) وفي ظل ذلك المعنى يصبح للجنيات والأرواح نصبها من الاحتمال، طالما كانت أحداما حمالة متكاملة.

⁽¹⁾ Artistic Coherence

والزمز، في نظر كروتشى، لايمكن فصله عن الحدث الفنى فهو مرادف له. ليس هناك وجهان للفن، بل وجه واحد. وكل شئ في الفن رمزى لأن كل شئ مثالى. ففي الواقع أننا إذا أخذنا الزمز على أنه شيء منفصل، أي أن هناك الزمز من جهة، والشيء الذي يرمز إليه من جهة أخرى، إذا فعلنا هذا وقعنا في الخطأ القديم، الخطأ العقلى: وهو أن الرمز ماهو إلا عرض وتعليل أو تجسيم المفهوم مجرد.

كروتشي والقوانييه الفنية

يرى كروتشى أننا إذا نظرنا إلى الأعمال الأدبية على صنوء مقولات أو قوانين معينة فإننا نترك التعبير الجمالى أو التعبير الغنى إلى الجدل العلمى، فالشكل العلمى أو المنطقى يطرد الشكل الجمالى لأنه بمجرد أن يبدأ المرء فى التفكير العلمى يكون قد توقف فعلا عن التأمل الجمالى. ومن هذا يخرج كروتشى بأنه لا يوجد شئ اسمه الكرميديا أو التراجيديا أو الملحمة أو الشعر الغنائى.. إنح لأننا إذا نظرنا إلى الأعمال الأدبية باعتبارها هذا أو ذاك ننسى العمل الفنى نفسه ونركز على كونه هذا الشي أو ذاك نسى العمل الفنى نفسه ونركز على كونه هذا الشي أو ذاك.

وبعد أن أرجع العمل الغنى إلى ضرب معين، بعد أن أقسمه إلى تراجيديا أو كوميديا، كمسرحية أو قصة، كأقصوصة أو قصة طويلة، لابد أننى سأحاول أن أخصعه لقوانين ذلك النوع وأدمغه أو أمتدحه تبعا لمحافظته على هذه القوانين أو مخالفته إياها. وهنا وللمرة الثانية يكون الناقد أو القارئ أبعد الناس عن العمل الفنى لأن إنتباهه أصبح بعيدا عن العمل وانتقل إلى محاولة تحديد مكان القاعدة أو القانون في ذلك العمل.

وريما كانت تلك النقطة من أهم النقاط التى إختلف النقاد المحدثون فيها مع كروتشى. صحيح أن كروتشى ركز هجومه على نقسيم الأعمال الفنية إلى صنروب وأنواع، ولكنه أيصاً قال أن البحث في الصنروب والأنواع يؤدى إلى محاولة فرض قوانين النوع الفنى على العمل الفنى الذى حدد مكانه في ذلك النوع. وهذا، في رأيه، يبعدنا عن الناحية الجمالية، ويقيد الناقد والفنان على السواء بحدود تعجزه.

إن الناقد الحديث حينما يدعو اليوم إلى النمسك بالقوانين الفنية يدعو فى الواقع إلى الثقافة، إلى تحرر الفنان من جهله ليخرج إلى المالم الرحب، عالم من سبقوه من الأدباء الفنانين.

يقول جلبرت مرى: «تذكر أنك است أول من شاهد الرؤى الشعرية» لقد شاهدها الملايين من قبلك، وشاهدها بطرق عديدة متباينة، وشاءت الأيام أن تبقى على كلمات مثات قليلة منهم وهم هناك في انتظارك ليقودوك، إن شئت أن تستمع إليهم، ليقودوك كإخوة ومواسين. إن في استطاعتهم أن يطلعوك على أشياء لم ترها. ويجعلونك تحس مالم تحس به من قبل، (١).

⁽¹⁾ The Classical Tradition in Poetry.

وأولى مانستخاصه من هذه الجمل أن على الغنان، إن كان حقا يريد أن يخلق لنسته مكاناً بين من يشرفهم ذلك اللقب، أن يدرك أنه لم ينبت من فراغ وأنه لم ينشأ من عدم، وأنه لايمسك بطرف سلسلة هو الحلقة الأولى والأخيرة فيها بل أنه وليد من سبقوه من الشعراء والغنانين وأنه نتاج مابذرته عبقرياتهم من أعمال أدبية على الطريق الذي يسير عليه. وإذا ما أدرك الفنان أن وجوده ليس في إنفصامه وعزلته، بل في إنصاله، إذا ما أدرك الفنان هذا أحس بحتمية التعرف على رفاقة وقادته، وأعنى قراءة روائعهم (بالقدر الذي تسمح به طاقته الإنسانية طبعا).

ليست هذه دعوة إلى تقليد وتجمده إنما هى دعوة إلى التثقيف قبل أي شئ، إلى عملية تثقيف تزيع للفنان الستار عن أسرار (حرفته) حتى لايضرب فى متاهات يخرج منها بأعمال إذا جاز أن نسميها فنية فلا أقل من أن تكون أعمالا مبتررة عرجاء وهذا يقودنا إلى موضوعنا وهو القوانين الفنية ومكانها في الخلق الفنى.

القوانين الفنية !! ومتى صح أن نقنن للفن ! إن الفنان ثائر بطبعه ،
فكيف نستطيع أن نقنن للفن ونريط الفنان إلى قيود غريبة على العمل
الفنى ؟ كيف يصل بنا غرورنا إلى حد سن شرائع يسير عليها الفنان ؟
متى جاز لنا أن نحكم على عمل فنى ، على مخلوق ينبض بالحياة ،
على أساس مقاييس ومعايير جامدة لا حياة فيها ولا مرونة ؟ .

الحقيقة أننا لاننكر أن الفنان ثائر بطبعه، وأنه لم وان يخلق الإنسان

الذى يستطيع أن يقنن للفن، ويربط الفنان إلى سلاسل غريبة على الممل الفنى. ولكن القوانين الفنية مع هذا موجودة وستظل موجودة طألما وجد الفن.

لم كنت سائراً في الطريق وعثرت على ورقتين مفردتين، وبعد قرائتهما قلت أن في هذه الورقة قصيدة شعرية وأن في الأخرى معادلة د باضية ، أو أن في الأولى قصيدة شعرية وفي الثانية قصة قصيرة أو أن في الأولى، قصيدة شعرية رائعة وفي الثانية قصيدة شعرية رديلة. ترى على أي أساس حكمت بأن هذه قصيدة وتلك معادلة؟ أو أن هذه قصيدة شعرية وتلك قصة قصيرة؟ أو أن هذه قصيدة رائعة وتلك رديلة ؟ على أي أساس تستطيع القول بأن هذه عمل فني وتلك عمل غير فني في الحالة الأولى، بأن هذه قصيدة وتلك قصية في الحالة الثانية، ثم بأن هذه قصيدة رائعة وتلك رديئة في الحالة الثالثة؟ وكيف تستطيع التمييز بين الفن وغير الفن؛ أو بين نوع فني ونوع آخر، أو بين الجيد والردئ من النوع الواحد؟ إن القدرة على التمييز اعتراف منك؛ حتى او لم تشأ، بوجود معابير أو مقابيس تقيم على أساسها. يقول هارواد أوربورن: معينما يحدث أن نحكم، عن طريق المقارنة، على شيئين، فإن تقديرهما يقوم على أساس خصيصة أو خصائص مشتركة يدعى أحدهما أنه بملكها بدرجة أكبير أو مساوية للآخير ... ريما لاتستطيع أن تصف هذه الخصيصة أو تصددها في كلمات، وقد لاتستطيع أن تشير إليها، ولكنك مع هذا تستخدمها كمعياره. القوانين الفنية إذن موجودة، ولكننا نسئ إليها حينما نسئ فهمها أو حينما نسىء استعمالها. فلم يكن القانون الفنى يوما حائلا يقف فى سبيل الإبداع الفنى ولم يكن قيدا يعجز الفنان الأصيل ولكنه كان دائما أكثر من قيد، كان ثقلا فوق قلب الدخلاء على الفن. كان القانون الفنى دائما يحمى الفن من الجهلاء والدخلاء عليه. فالقانون الفنى فى يد الخالق الأصيل تزداد طواعيته كلما زادت قدرة الفنان على إذابة القدرتين معا: قدرة التحكم فى الخامة الفنية وقدرة تطويم القانون الفنى.

إن الهجوم على القوانين الغنية يرجع فى الواقع إلى العجز عن إدراك حقيقتين هامتين. أولاهما: أن الإنسان أو الناقد لا يضع هو هذه القواعد، وأن التغنين لايأتى من خارج العمل الفنى. إن العمل الفنى هو نفسه الذي يضع هذه القوانين وليست دخيلة عليه أو غريبة عنه. نفسه الذي يضع هذه القوانين وليست دخيلة عليه أو غريبة عنه. وحينما تحدث أرسطو عن الرحدات لم يضعها بالمعنى المفهوم. أى لم يشرعها هكذا بطريقة تمسفية بحته. فقد إشتقها من روائع المسرح الإغريقى، درس هذه الروائع وأدرك سرر وعتها كأعمال فنية ثم خرج منها بخصائص مشتركة يعمل توفرها أو اختفاؤها من العمل الفنى على تحديد لون (المكم) على هذه الأعمال نلك الخصائص المشتركة قادته إلى الوحدات. وبهذا تكون الأعمال الفنية الناجحة، الروائع الأدبية، هي التي قنت بالفعل للخلق الفنى وفي هذا يقول الشاعر الذاقد إليوت: وإن القانون الأدبى الذي جذب اهتمام أرسطو لم يكن قانوناً وضعه هو. بل القانون اكتشفه، (١) وثاني هذه الحقائق، وهي الأهم، أن هذه القوانين

⁽¹⁾ The Use of Poetry and the Use of Criticism. T.S. Eliot.

ليست قوالب جامدة متحجرة. فليس الناقد بالإنسان الذي بمسك ببده سيفا يخط به على الأرض حداثم ببتر به بعد ذلك كل مايتعداه من أجزاء العمل الفني، وكأنما الفنان لصا يريد أن يسترق من الناقد دقائق يخرج منها على ذلك القانون الصارم التعسفي، وربما كان ذلك هو الذي دعا نافينا كروتشي إلى إنكار وجود القوانين الغنية، إلى إنكار القوانين التي تجعل المرء يتساءل عما إذا كان العمل الغني يطيع القوانين بدلًا من أن يتساءل ماذا يعبر عنه وهل ينطق أو يتلعثم أم أنه صامت كلية. ولكن المقيقة غير هذا بكثير، لقد قلت أن القوانين الفنية موجودة وستغلل موجودة طالما وجد الفنء واقصد أنها موجودة وستغلل موجودة بمرونتها . فالقوانين الغنية تتجاوب إلى حد بعيد (في حدود طاقة العمل الفني طبعا) مع الفنان وموهبته. ولكنها في بعض الأحبان، ومن وقت لآخر تواجه مواهية فذه لا تتسع لها حدود القوانين مهما تجاوبت وتساهلت. وهنا تبدو مرونة القوانين في أجلى مظاهرها: إذ تسمح للفنان الموهوب (بالخروج) عليها. وقد كانت تلك المرونة التي تتمتع بها القوانين الغنية من أسباب إنكار كروتشي لهذه القوانين إذ أنه فهم هذه المرونة على أنها دليل على عدم صلاحيتها. فهو يقول أننا لو رجعنا إلى التاريخ وجدنا وأن هذه القوانين قد حطمت أكثر من مرة دون أن ينجم عن ذلك من الضرر الكثير، . ولكن إذا كان شكسبير قد خرج على وحدتي الزمان والمكان ولم ينتقص هذا من قدره، فهو لم ينتقص أيضاً من قدر الوحدات ذاتها .

ولكن وجهة نظرى أن الوحدات تختلف أساساً عن التشريع الإنساني في أنها قوانين للطبيعة، وقانون الطبيعة، حتى ولو كان قانوناً للطبيعة البشرية، يختلف نماماً عن القانون البشرى، . (١) وسبق اليوت في هذا الشاعر الكسندر يوب:

«إذا إستطاعت الإجازة الفنية أن تحقق تماماً الهدف المنشود، حيث لاتنسحب القوانين بما فيه الكفاية، ولما كانت القوانين لم توضع إلا لتحقق غاياتها، فإن تلك الإجازة تصبح قانوناً، (٣).

اليوت ويوب إذن يتفقان على مرونة القوانين الفنية. فبالرغم من مناداتهما بالتمسك بهذه القوانين، وبالدور الذى تلعبه فى عملية الخلق الفنى (وهما فى هذا يختلفان مع كروتشى إختلافاً جوهرياً) إلا أنهما لايترددان فى رفع علم الخروج عليها حينما تكتسب صبفة القواعد والنظريات الجامدة المتحجرة، بل إن بوب لايتوانى فى إعتبار الإجازة الفنية قانوناً إذا عجز القانون عن تحقيق الهدف المنشود من ورائه.

ولكن هذا لايعنى أن كل فنان يستطيع أن يخرج على هذه القوانين، وأن الطريق مفتوح أمام كل من أمسك قلما أوفر شاة ليسن لنفسه إجازاته وقوانينه. صحيح أن شكسبير خرج على وحدتى الزمان والمكان، ولكن هل يستطيع أحد القول بأن شكسبير خرج على وحدة الحدث؟ قد تتشعب الأحداث في مسرحيات شكسبير وتتناقص ولكنها في تشعبها وتناقصها تتعاون جميعها لتحقيق الهدف الكلى من المسرحية. كل خيط مهما اختلف في لونه يساعد في التعقيد الأساسي،

⁽¹⁾ The Use of Poetry.

⁽²⁾ An Essay on Criticism.

وفى دفع الحدث وتصوير الشخصيات. ثم أننا لسنا جميعا شكسبير وليس شكسبير نحن، بمعنى أنه ليس لكل فنان للحق فى انتهاك حرمة القوانين ثم إعطائنا بعد هذا... لا شئ. ليس التحال من القوانين مستحباً مع الفنان والدعى على السواء، وحتى مع نوابغ الفنانين ليس مستحباً فى جميع الأوقات. ولو وقف اليوت وپوب عند حد ما استشهدنا به لكانا قد إرتكا خطأ لايفتفر ضد القوانين وصد نفسيهما قبل كل شئ. ولكن اليوت يستطرد مستدركا:

اإن قوانين (الأقواعد) وحدتى المكان والزمان نظل سليمة، بمعنى أن كل مسرحية تحافظ عليهما، بالقدر الذي تسمح به مادتها تعتبر على هذه الأساس، وبهذه الدرجة أفضل من المسرحيات التي تقل محافظة عليهما، إندي أعتقد أننا الانتحمل إنتهاك القوانين في كل مسرحية تهملها إلا لأتنا نحس بأننا كسبنا شيئاً لم نكن المحصل عليه لو كنا قد حافظنا على هذه القوانين، (1).

ولم يكن حرص بوب أقل صراحة من حرص اليوت، إذ يمضى قائلا:

ولكن، بالرغم من أن القدماء كانوا يخرقين قوانينهم بهذه الطريقة كما يتحلل الملوك من القوانين التي سنوها بأنفسهم، حذار أيها المحدثين! أو إذا كان لابد من الخروج على القانون الأدبى، فلا تخرجوا على غايته، وليكن ذلك نادراً، تدفع إليه الحاجة،

⁽¹⁾ TheUse oF Poetry.

الحاجة إذن لابد من توفرها حتى يصبح للفنان _ وأى فنان؟ الفنان المبقرى فقط، الفنان الذى يستطيع أن يعوض القارئ عن الجرم فى حق القوانين، الذى يعطينى شيئاً لم أكن لأحصل عليه لو حافظ على القانون _ الحق فى الخروج على القانون الفنى.

ثم أن هناك نقطة أخرى أخيرة وهى أننا لسنا من البله حتى نتصور القنان أثناء عملية الخلق الفنى – واضعاً فى ذهنه القوانين الفنية عن عمد، واضعاً إياها نصب عينيه بشكل واضح محدد ليطبقها ويطابق عليها ماينتج فى إصرار ووعى متعمدين. ولكن الحقيقة أن الفنان الايحس بهذه القواعد أثناء عملية الخلق (اللهم إلا إذا ترك الكتابة وأخذ يفكر فيما كتب). بل يكتبها بحيث تصبح جزءاً من قدرته الفنية. وهذا الاكتساب لايأتي إلا عن طريق واحد. طريق الثقافة، الثقافة الدائمة التي لاتنقطع.

إن العاجزين، والعاجزين فقط، هم الذين يحسون بقصورهم أمام القوانين الفنية، والصعفاء والأدعياء هم الذين يشعرون بثقل قيودها، والجهلاء هم الذين ينادون بالخروج عليها. أما الفنان الذي يحاول دائما والجهلاء هم الذين ينادون بالخروج عليها. أما الفنان الذي يحاول عن طريق الثقافة _ أن يمسك بحلقة جديدة في السلسلة التي يحاول الإرتباط بها، الفنان الذي يحاول التعرف على هؤلاء الذين ينتظرونه ليعلموه مالم يعلم، ذلك الفنان فقط هو الذي يستحق عن جدارة أن نحتى لمه الرأس لأنه لم يحاول أن يحتمى من عجزه خلف ستار من الجهل.

وإذا عدنا إلى ناقدنا وجدناه يرى أيضا أن تقسيم التعبير إلى صروب بلاغية زيف وبلاهة. خذ الإستعارة مثلا: ما هى الاستعارة؟ يقول كروتش أليست هى إستعمال لفظة بدلا من اللفظة الصحيحة؟ إذا كان الأمر كذلك، فلم العناء؟ ربما يجيب أحدهم بأن اللفظة الصحيحة ليست معبرة، بينما اللفظة الأخرى، الغير صحيحة، أكثر قدرة على التعبير. إذن يجب أن تكون اللفظة غير الملائمة أكثر الألفاظ ملاءمة. ولايجب أن نسميها بعد هذا غير ملائمة بما أنها أكثر الألفاظ تعبيراً.

ومع هذا فإن كروتشى يرى فى نهاية الأمر أن نقسيم الأعمال الفنية إلى ضروب أو أنواع مثل الكوميديا والتراجيديا والملحمة والغناء... إلغ وتقسيم التعبير إلى ضروب بلاغية مثل الإستعارة والتشبيه يمكن أن يصبح ذا فائدة إذا كانت الكلمات الدالة على هذه الضروب تساعدنا فى فهم العمل الفنى نفسه. أى طالما كانت كلمات «الدراما» «والكوميديا» والاستعارة مجرد كلمات فقط. أما حينما نسبغ عليها صرامة وجمود القوانين والتعريفات، فإنها تصبح ضارة بالعمل الفنى.

مواطن الجمال والقبح في الفن

الله وقال من تأثير القبح الإحصاء الناجح لمناصره، تماما كما يفسد تأثير الجمال الإحصائي المماثل لعناصره ؟ (١) ذلك هو رأى ليسنج في الجمال والقبح الفنيين. الشئ الجميل يمكن أن يتغير تأثيره في العمل الفني، والشئ القبيح من العمكن أن تتغير درجة تأثيره من القبح إلى جمال فني عن طريق الوصف والتعيير الناجح عن ذلك القبح.

ولاتكاد نظرية كرونشى فى الجمال تختلف عن هذا فى كدير أو . قليل. فهما يتفقان فى أنهما لايجدان صرورة أو حتمية لأن يكون الشئ الجميل فى الواقع جميلا أيضا فى العمل الفنى، أو سببا لأن لايكون الشئ القبيح فى الواقع جميلا فى العمل الفنى.

(1)Laokoon; Lessing.

إلى هنا وهما متفقان ولكن كروتشى يذهب إلى أكثر من هذا، فهو يرى أن كل تعبير - كتعبير وليس شيئاً آخر - جميل، لأن التعبير حينما لابكون ناجحاً لابكون تعبيرا.

ويرد كروتشى على هؤلاء الهيدونيين الجماليين (١) الذين يقولون أن الشئ الجميل هو الذى يولد السرور أو اللذة للسمع والبصر أو الحواس العليا يرد كروتشى عليهم قائلا بأنه من الواضح أن الحقيقة الجمالية لاتعتمد على طبيعة الإنطباعات، لأنه لو كان الأمر كذلك حقاً لترتب عليه القول بأن الجمال يوجد خارج العمل الفنى، وأنه يجب، بالضرورة، أن يكون جميلا أيضاً إذا ورد في عمل فني.

وما أكثر النقاد الذين كانوا يعتقدون فى صلاحية نواح معينة من الطبيعة ليعبر عنها تعبيرا جماليا. فى الوقت الذى تحرم فيه نواح أخرى من هذا التعبير لمجرد تمتع الأولى بجمال طبيعى خارج الحقيقة الجمالية الفنية، وتمتع الثانية بقبح طبيعى خارج تلك الحقيقة الجمالية الفنية. المشهد الجميل وحده هو الذى يصلح مادة أو خامة فنية، أما المشهد القبيح فهو أبعد الأشياء عن الحقيقة الجمالية.

لقد كتب «سير جورج كلوسين». في نفس الفترة التي كان كروتشي يلقى فيها مجموعة المحاضرات التي جمعت بعد هذا لتكون كتاب "Aesthetics"، كتب يقول: «قد يقع الإختيار على منظر طبيعي فقير وضبع، ويصور في صدق، أي أن الصورة قد تتفق مع فكرة الرسام.

⁽¹⁾Hedonists

ولكن مهما باغت عظمة ما حققه الغنان فإن الصورة تكون فقيرة، (۱) ولو كان الأمر كما يقول السير كلوسين لاستبعدنا أعمالا فنية، تعتبر روائع في الحقل الجمالي، من ميدان الفن على أنها قبيحة فقيرة المدم تناولها لشئ جميل في الأصل. ثم إن المشهد الطبيعي قد يكون جميلا عن عين إنسان في لحظة ما ويكون قبيحا جداً في عين إنسان آخر في نفس اللحظة بل إنه قد يكون جميلا في عين الإنسان الواحد في لحظة ما وقبيحا في لحظة أخرى تبعا لتغير مزاجة وأهوائه. قد يكون لمحلقة ما وقبيحا فيبدو منظر المطر ومشاهد الطبيعة تحته في أبدع صورها. وقد يكون كليبا مهموما فيبدو كل شئ في نفس المنظر مفعما بنفس الكآبة والحزن. ولا نريد أن ندخل هنا في مناقشات عن نسبية الجمال الطبيعي. ولكن المهم أن الجمال الفني، الجمال في العمل الفني، للجمال الطبيعي.

أضف إلى هذا أن تعليق الجمال أو القبح الفنى بالجمال أو القبح فى الواقع (خارج العمل الفنى والقيم الواقع (خارج العمل الفنى والقيم الأخلاقية بطريقة غير مباشرة ولكنها أقوى من أية دعوة مباشرة يقوم بها قسيس أو شيخ. فأنا (فى عالم الواقع) لا أستطيع أن أعتبر جميلا أى مشهد يتنافى مع قيمى الأخلاقية. فإذا أوقفنا الجمال الفنى على الجمال الواقعى لابد أن يدخل فى تقديرنا للأول نفس المعايير والمقاييس التى

⁽¹⁾ Aims and Ideals in art: sir Gearge Clausen.

دخلت فى تقديرنا واستجابتنا للثانى، أى أننا أدخلنا القيم الأخلاقية فى تقديرنا لعمل فنى يجب أن يكون تقديره منفصلا عن أى قيم لاتنبع منه هم، ومنه هم فقط، كعمل فنس.

ولو كان الجمال موجودا أساسا في الأجزاء المكونة للعمل، في الخامة نفسها قبل أن تتحول إلى تجرية جمالية، لأدى ذلك إلى قصور اللغة كلية، واستهلاك الصور الجمالية بعد قرن على الأكثر من نشأة الفن. فاللفظة الجميلة على هذا الأساس جميلة ولايمكن أن ترد إلا في سياق فبلفظة الجميلة، والقبيحة قبيحة ولايمكن أن ترد إلا في سياق قبيح، والصورة الجميلة أو القبيحة كذلك. بينما الحقيقة غير هذا تماما. فقفظة ما قد تكون معبرة في كل فني آخر! وقد تكون غير معبره في كل فني آخر! وقد تكون المصورة جميلة في عمل وقبيحة في عمل فني آخر! لأن العمل الفني وحده هو الذي يخلع تلك الصفات جميمها على أجزائه. لهذا القبي من واجب الذاقد، من الناحية المثالية، أن يشير فقط إلى النواحي من الناحية المثالية، أن يشير فقط إلى النواحي أعمال فنية بعينها، بل يشير أيصنا إلى كيفية مساهمة هذه النواحي في أعمال فنية بعينها، بل يشير أيصنا إلى كيفية مساهمة هذه النواحي في نجاح أعمال فنية بعينها، بل يشير أيصنا إلى كيفية مساهمة هذه النواحي في نجاح كمال فنية بعينها، بل يشير أيصنا إلى كيفية مساهمة هذه النواحي في نخاح كمال فنية بعينها، بل يشير أيصنا إلى كيفية مساهمة هذه النواحي في نخاح نكون معها كلية الموضوع، (۱).

ولو أخذنا بصحة الرأى القائل بوجود الجمال والقبح الطبيعي والواقعي لوجب علينا أن نأخذ بصح الرأى القائل بوجود الموضوعات

⁽¹⁾ Aesthetics and Criticism.

والكلمات بل حتى الأصرات الشعرية، وهو ماينفيه كروتشى فى أكثر من موضع قائلا بأن المادة أو الكلمة أو الصوت لاتتمتع بخصيصية أو خصائص معينة تسهل دخولها فى كل فنى! وأن الكل الفنى وحده هو الذى يضفى عليها تلك المقيقة أو الخصائص بعد تواجدها فيه، وبعد أن يرفعها إلى مستواه، وأن تلك المادة والألفاظ ليست شعرية فى ذاتها، ليست هذا أو ذلك، وإنما هى ماهى حتى تدخل فى العمل الغنى.

ومن هنا ينشأ الفرق بين وجهتى نظر متباينتين: وجهة نظر الناقد الفنى والرجل المادى. الناقد الفنى يرى الجمال فى التعبير الصحيح الكامل، بغض النظر عن مكانة الشئ البعبر عنه فى الحياة، سواء كان جميلا أو قبيحا، شعريا أو غير شعرى. أما الرجل العادى فإنه لايستطيع إقاع نفسه بأن صورة الألم والقبح من الممكن أن تكون جميلة، أو أن لها على الأقل نصيباً من الجمال.

والقبح على هذا الأساس هو اللاجمالي، الغير تعبيري. وأكثر من هذا أن القبح إذا اختفى منه كل ماهو منفر: يصبح مسموحا به في العمل الفنى: يستطيع القبح أن يلعب دورا هاما: دورا يساوى في الأهمية الدور الذي يلعبه الجمال. فعن طريق وضع سلسلة من المتناقضات، يستطيع القبح أن يزيد من الإحساس بالجمال ويجعله أكثر تأثيرا.

ومازال ميدان المقارنة بين كروتشى وليسنج قائما، إذ يقول ليسنج: «القبح فى تصوير العيب الجسمانى يصبح أقل تنفيرا لأن القبح يقع فى الوصف الذى يعطيه الشاعر له، وهو لايعود قبحا إذا نظرنا إليه من ناحية تأثيره: حينئذ يصبح القبح ذا فائدة كبيرة الشاعر. فما لايستطيع الشاعر استعماله لنفسه، يستعمله كعنصر ليخلق أو يقوى إحساساً مختلطاً،

وقد نادى جوزيف أديسون بنفس الفكرة تقريبا قبل كروتشى بقرنين. ففى معرض الحديث عن المنرب الثانى من مباهج الخيال(۱) يقول معرفاً ذلك المنرب «إنه ينبع من نشاط المقل الذي يقارن بين الأفكار الناشقة عن الأشياء الأصلية، والأفكار الناجمة عن مشاهدة تقدال أو صحورة أو وصف أو الإستماع إلى الصوت الذي يمثلها، ويمضى أديسون، «إن الشئ الذي ينفرنا حينما نراه، بيعث في نفوسنا السرور في وصف ملاتم ولهذا. فإن وصف القمامة يسر الخيال إذ قدمت المصورة إلى خيالنا في تعبير مناسب، لأننا لانكترث كثيرا لما يحتويه الوصف، بقدر ما نكترث لقدرة أو ملاءمة ذلك الوصف لإثارة المسودة.

وإذا قارنا بين مايطيه كرونشى بقوله انعبير ناجع، وما يعليه أديسون الموصف ملائم، وجدنا أن الصورتين لاتختلفان عدد كل منهما، وأن الناقدين متقاربان تماماً في نظرتهما إلى الجمال الفني واستقلاله عن الجمال في عالم الواقع.

بينما نجد ناقدا كريتشار در يتحدث عن النظرية الجمالية منكراً وجود علاقة بين الجميل والقبيح. وهو ينكر أيضاً مايسمي بالجمال الفني

⁽¹⁾ Pleasures of Imagination.

الخالص. إذ ليس هناك، من وجهة نظره، جمال فني خالص. دمن المفروض عموما أن النمط الجمالي هو طريقة شاذة للنظر إلى الأشياء المقروض عموما أن النمط الجمالي هو طريقة شاذة للنظر إلى الأشياء التي يمكن ممارستها، سواء كانت اللتائج قيمة أو غير قيمة أو محايدة. ومن المفروض أنها تنسحب على التجرية القبيحة كما تنسحب على التجرية الجميلة أو التجارب التي تقف بين الإثنين. وما أريد أن أوكده هذا هو أنه لا يوجد مثل ذلك الدمط أو اللهج. إن التجرية القبيحة لاتتشابه في شئ مع التجرية الجميلة، (١).

بعد هذا يغرق كروتشى بين القيم الجمالية والقيم العملية، بين التعبير النفسى والتعبير الطبيعين . يفرق مثلا بين رجل يطلق العان لدموعه ليعبر عن حزنه وبين آخر يجلس ليكتب أغلية أو يؤلف مقطوعة موسيقية تعبر عن هذا العزن. والتعبير الطبيعى في العالة الأولى ينقصه التعبير النفسى الموجود في الثانية.

ويمر الإنتاج الجمالي الكامل بأربعة مراحل يفصلها كروتشي على النحو التالي.

- (۱) إنطباعات.
- (ب) التعبير أو التركيب الجمالي النفسي.
- (جـ) المصاحبات الهيدونية أو السرور الجمالي.
- (د) ترجمة الحقيقة الجمالية إلى ظاهرة طبيعية (أصوات نغمات، حركات، تركيبات من الصور والألوان..... [لخ).

⁽¹⁾ Pleasures of Literary Criticism: I A. Richards.

والعمود الفقرى لكل هذه المراحل الأربعة هو المرحلة الثانية، أى التعبير والتركيب الجمالي النفسى، وأدنى هذه المراحل أهمية هي المرحلة الأخيرة: ترجمة الحقيقة الجمالية إلى ظاهرة طبيعية، أى التعبير الطبيعي، وهكذا نرى أن التعبير الطبيعي في مرحلة أدنى بكثير من التعبير الطبيعي في مرحلة أدنى بكثير من التعبير الجمالي النفسي.

فإذا عدنا إلى الجمال في نظر كروتشي نجده يقول: «الجمال ليس حقيقة طبيعية، فهو لايرتبط بالأشياء، وإنما يرتبط بنشاط الإنسان أو الطاقة النفسية، وكروتشي هنا لا يضع مركز الجمال خارج بل داخل الفنان. ومن ثم فالجمال مايصنعه الفنان وليس ماهو كائن.

فى مقال بعنوان «الطبيعة» يقول «رالف والدو إمرسون»: «أنا» هذه الفكرة المسماة أنا» هى القالب الذى يصب فيه العالم كالشمع المصهور». وفى مكان آخر يتحدث عن «الإستعلائية»: «إن النور الذى نبصر به فى هذا العالم يأتى من روح الناظر». حقيقة أن «إستعلائية» إمرسون تعمله بعيدا جدا عن كروتشى بمذهبه التعبيرى، ولكنه يتفق مع كروتشى فى أن القيم والخصائص الجمالية ليست فى عالم الواقع، فما الجمال عده إلا مايسبغه المشاهد نفسه على الشئ الذى يشاهده (وإن كان إمرسون هنا يعنى أن الإنسان صانع قدره، وأنه يستطيع أن يكون من يشاء، مطوراً بهذا الفكرة الرومانسية عن كمال الإنسان ومبالغا فيها). ولو قران قول كروتشى: «إن الطبيعة جميلة فى نظر من يتأملها بعين قارنا قول كروتشى: «إن الطبيعة جميلة فى نظر من يتأملها بعين النفان. الجمال الطبيعى يكتشف. لو لم يكن الخيال لما كان هداك مشهد

واحد جميلا في الطبيعة. وينفس الغيال فإن نفس المشهد الطبيعي أو الحقيقة الطبيعة تكون في بعض الأحيان معبرة، وفي البعض الآخر تافهة، معبرة عن شئ آخر، حزينا أو سعيدا، ساميا أو هزؤا. رقيقا أو مصحكا حسب المزاج النفسي، وأخيرا فإن الجمال الطبيعي الذي لايصلحه الفنان لا وجود له، لو فارنا ذلك القول بكلمات إمرسون السابقة رأينا أين يتفقان رغم التباين الكبير في مذهبيهما. إنهما يتفقان على أن الفنان وحده هو الذي يجعل الشئ جميلا أو قبيحا (وإن كان كروتشي يرى أن الجمال موجود فعلا في الأشياء ولكن الفنان يكتشفه، مما يبعده بمراحل كبيرة عن مذهب إمرسون الاستعلائي).

وللجمال نوعان: جمال خالص (۱). وجمال غير خالص (۲): الجمال الفير خالص (۲): الجمال الفير خالص بخدم غايتون: غاية جمالية وغاية عملية. ولهذا لايعتبر فن المعمار من الفنون الجميلة: فقد تكون القلعة جميلة ولكنها قلعة أولا وقبل كل شئ. قلعة بنيت لتحمى المدافعين. قد يكون المعبد جميلا مزينا: ولكنه محبد قبل أن يكون أى شئ آخر: فالغرض هو الذى يفسد التعبير الجمالي.

ولكن إذا كنا نستطيع القول بأن الغرض العملى يفسد الغرض الجمالي فهذا لايعني أن الإثنين متناقضان بالضرورة والحتمية فالفنان

⁽¹⁾Free Beauty.

⁽²⁾ Non free Beauty.

الإصديل يستطيع دائما أن يمنع هذا التناقض. كيف؟ الأمر غاية في البساطة: يجعل الكاتب هذا الغرض العملي يدخل كعنصر أصديل في البساطة: يجعل الكاتب هذا التعبير الغارجي (الترجمة الخارجية) لهذه المادة . وهكذا لا نصبح في حاجة إلى إضافة التجميل لما يترجم ظاهريا ـ إلى العمل الفنى: لأن العمل الفنى جميل طالما يتفق، في نجاح، مع غرضه.

الفه والغايات العملية والأخلاقية

إن الفن، أو النشاط الجمالى مستقل بذاته. ويخطئ كل من يحاول أن يلحق الفن بالنشاط العملى، يخطئ كل من يحاول أن يخضع الحقيقة الجمالية للقوانين العملية. لأن الحقيقة الجمالية كاملة، والحقيقة العملية شىء آخر، شىء خارج عن الحقيقة الجمالية. ونقصد بالغاية العملية هذا استخدام كل شىء فى العمل الفنى لخدمة غرض آخر غير، أو إلى جانب، وجوده فى عمل فنى جمالى.

إن التجربة الجمالية فى نظر كروتشى تكتمل فى الإيضاح التعبيرى للانطباعات. وعملية الإيضاح التعبيرى تلك تتم داخل نفوسنا دون حاجة إلى شىء فى الخارج، فالتعبير ينشأ ويكتمل حينما نتصور فى وضوح شكلا أو تمثالا. قد نفتح أفواهنا بعد هذا ونحرك ألسنتنا، وقد نمسك بفرشاة أو بقلم، ولكننا أيضا قد لا نفعل شيئا من ذلك. فالتعبير في كل من الحالتين كامل.

وإذا كانت الحقيقة الجمالية كاملة، إذا كان العمل الفنى بصورته النهائية مستقلا عن النشاط العملى، فإن من خطل الرأى أن نبحث فى الدوافع النفسية التى دفعت إلى الخاق النفسى. فماذا يعلى القارئ من الدوافع النفسية مادام العمل الفنى أمامه، كامل بلحمه وشحمه. ولو كان إدراكنا للعوامل النفسية السابقة لعملية الخاق يتدخل فى تقديرنا وتذوقنا للعمل الفنى لتعذر تقدير الأعمال الفنية التى لا نعرف مولفيها أو مبدعيها، لأننا لا نعرف عن عواملهم النفسية شيئاً على الإطلاق.

وإذا كان الفن مستقلا عن النشاط العملى، فليس لذا الحق أيضا في الحديث عن الغاية في العمل الفني. لأنذا حينما نقول أن للعمل غاية فهذا يعنى أن المضمون يجب أن يكون مختارا. والإنسان لا يستطيع أن يختار بين أشياء غامضة، مختلطة غير واضحة، لأن الاختيار نفسه يتطلب وضوحاً شديداً، وانطباعاتنا، في حد ذاتها دون تعبير، متصلة وغير واضحة: إذن فقولنا بأنه يجب إختيار المضمون يعنى أن الانطباعات قد اكتسبت شكلا تعبيريا بالفعل، شكلا تعبيريا قد أسبغ عليها الوضوح الذي جعل الاختيار ممكنا. ومن ثم فإن التعبير، أي الشكل، سابق على الغاية العملية، التي قد تأتي بعد هذا.

لهذا لا يجب أن نترك المجال للاعتبارات العملية تتدخل في تقديرنا أو نقدنا للعمل الفني. فالعمل الفني يجب أن يقوم تقديره ونقده على أساس واحد وهو أنه عمل فني، عمل فني فقط وليس شيئا آخر. والنظرية الحديثة في النقد تعتبر من الجرم في حق العمل الفني أن نطالبه بخدمة أشياء تشترك معه في خدمتها أشياء كثيرة أخرى لا تسمى فنية، وأن نطالبه بخصائص، إن وجدت في بعض الأعمال الفنية، لا توجد في الأعمال الفنية كلها. وهي لا تنكر أن الفن قد بخدم، بل أنه يخدم بالفعل، أغراضا أخرى غير وجوده كفن، ولكن الخطأ في تقدير الفن على أساس هذه القيم الدخيلة عليه والأغراض العملية الغريبة عن الغرض الأساسي من وجوده.

ولو كانت الغايات العملية هى الهدف الذى يسعى وراءه الكاتب تكانت الاستجابات الأولى لأى عمل فنى تدفعنا إلى عمل أو تنفيذ شىء ما. بينما الواقع «أننا نستجيب لعمل فنى» اصورة أو سيمغونية» لا بعمل شىء ما، ولكن بالمشاركة فى تجرية الفنان نفسه، لنرى العالم ونحسه كما رآه وأحسه، (١).

إن الشاعر الستطيع أن يتغنى بالشهرة كما يتغنى بالتصوف، يستطيع أن يكتب كوميديا أو تراجيديا، يمثل العقل الرفيع أو العادى، تبعا لمزاجه أو مهنته. وليس من حق إنسان أن يصف أو يحدد للشاعر ما يجب أن يكون عليه - نبيل وسام، أخلاقى، دينى، هذا الشىء أو ذاك. بل أكثر من هذا اليس لأحد الحق في لومه لأنه هذا وليس ذاك، (٢)

⁽¹⁾ The Art of Henri Matisse: Barnes. A.C., and De Mazia, Violette.

⁽²⁾ The World as Will and Idea: Schopenhower.

وفى رأى كروتشى أن القيم الأخلاقية أيضاً لا يجب أن تعوق تقديرنا وتذوقنا للعمل الفنى. نستطيع أن نلوم إختيار «الموضوع» فى العمل الفنى طالما أننا لا نعيب الموضوع ذاته، بل الطريقة التى يعالج بها الكاتب ذلك الموضوع، الطريقة التى يعبر بها عنه. وإذا كان ذلك التعبير الفنى كاملا فليس هناك ما ننصح به النقاد سوى ترك الفنان فى ملام.

وإذا كان ذلك هو ما نادى به كروتشى فى العقد الأول من القرن العشرين، فهو أيضناً ما نادى به بعد أربعين عاما تقريباً من كتابة النظرية الجمالية، ففى كتابه وفلسفتى، يقول كروتشى :: وفى فلسفتى تلك الشعر شعر وليس فلسفه، العمل والأخلاق عمل وأخلاق وليست شعراً أو فلسفة، والفلسفة فلسفة وليست شعراً أو عملاً أو أخلاقاً، (١)

يستطيع الشعر إذن أن يكون فلسغة أو أخلاقا أو إقتصادا، أو يكون كل هذه الأشياء جميعا. فقد تستطيع اللرحة أن تبرز التقاطيع البدنية لمن أمر برسمها، وقد تدر المسرحية الناجحة دخلا كبيراً لمؤلفها وتوفر وقتا ممتعا لمجموعات من المتفرجين، «وقد تخدم صورة ستالين أغراض الدعاية السياسية، وأيقونة العذراء أغراض الدعاية الدينية. و سواء خلق المصل اللغني لخدمة غرض ماغير كونه عملا فنيا أم لا، سواء كان يخدم في الواقع أي غرض آخر، وإذا كان يخدم غرضا آخر، سواء كان يخدم

⁽¹⁾ My Philosophy.

ذلك الغرض بكفاءة أم لا، كل هذا ليس له صلة بقيمة العمل الفنى كفن، (١).

إلى هذا ندرك أن كروتشى يعارض تدخل قيم لا تنبع من العمل الفنى فى تقديرنا له. إذ يجب أن نضع جانبا كل الاعتبارات الاجتماعية والأخلاقية والاقتصادية إذا كان هدفنا التقييم الصحيح للمحل الفنى. وعلى هذا الأساس مثلا نستطيع أن نفسر موقف كروتشى من هيجل. فكروتشى الفيلسوف أحب هيجل لحب الأخير تلشعر. أما كروتشى الناقد الجمالى، الناقد الذي ينادى بتناول العمل الفنى كقطعة موسيقية وليس كقطعة وعظ أو إرشاد فقد كان يكره هيجل. في كتابه وفلسفتى، يقول كروتش أنه (يعنى هيجل) كان يتمتع بشىء نادر بين القلاسفة: معرفة بالشعر وحب له، وكذلك الموسيقى والفنون التشكيلية، ورغم هذا فقد دنس طبيعتها البريلة بإدخاله قيما ومغاهيم فكرية وإجتماعية بدلا من القيم الجمالية الخالصة،

⁽¹⁾ Acethetics and Criticism.

الأخلاقية والفن

هناك إختلافات واسعة عريضة بين الحدس وعملية الإخراج الظاهرى أو ما يسمى بالترجمة الخارجية(١) فالحدس لايمكن أن يكون إراديا أو غير إرادي، بينما عملية التعبير الخارجي لهذا الحدس يمكن أن تكون إرادية أوغير إرادية. ولهذا فإن التعبير الجمالي في حد ذاته مستقل، ويتطلب التعبير الخارجي وسيلة، أي يتطلب تكنيكا بينما لايتطلب الآخر وسيلة والسبب في بساطة هو أنه لايضع أمامه غاية يعمل على تحقيقها.

وبسبب العلاقة بين التعبير الجمالي والتعبير الخارجي تتمال

⁽¹⁾ Externalization

الأخلاقية والفائدة إلى تقديرنا للفن، ولكن الحقيقة أن عملية التظهير قدتتيع أو لا تتبع الحقيقة الحدسية التي يكتمل تحبيرها في اللحظة التي تتبلور فيها في النفس، فنحن لا «نطن عن كل فكرة من أفكارنا في صوت عال، أو نكتبها أو نرسمها أو نعرضها على جمهوره.

ويقول كروتشى بأن إستقلال العقيقة الجمالية وانفصالها عن القيم العملية الأخلاقية يؤكد أكثر من ظاهرة. فلو كانت القيم الأخلاقية تؤثر فى تقديرنا للعمل الفدى لما قرأ المسيحى المتدين كتاب الإغريقى الملحد وبنفس الطريقة لو كانت القيم الإقتصادية تتدخل لما قرأ الشيوعى كانباً رأسمالياً، أو العكس.

وهذه النقطة من أهم النقاط التى أثرت في النقد الحديث. فلو كانت الحقيقة الجمالية أو العمل الفني مرتبطة بالغايات الأخلاقية والعملية لكان تقبلي واستجابتي للعمل يرتبط أساساً بمذهب الكاتب ومبدئه لكان تقبلي واستجابتي للعمل يرتبط أساساً بمذهب الكاتب ومبدئه نجاحه، قدرته على دفعي لعمل شيء ماء لوجب أن اتفق مع الكاتب فيما يعتقد. إذ كيف يدفعني إلى المسلاة ملحد؟ وكيف يحضني على السلاك القويم من لاخلاق له؟ وكيف يقودني إلى سلوك إقتصادي معين من اختلف معه في مذاهبي الإقتصادية؟ لو كان الإرتباط موجوداً لأصبحت عقيدة الفنان وعقيدة القارىء، في نفس الوقت، عن أهم العوامل في تقييم العمل الفني وعليه («فإن الكرميديا الإلهية» و «برمثيوس طلوقا، سوف «والفردوس المفقود» وقصائد «دون» الآلهية و «برمثيوس طلوقا، سوف

تبدو مختلفة عند القراء الذين يعتقدون والذين لا يعتقدون في عقائد وآراء مماثلة. ومع هذا فإن معظم القراء، في واقع الأمر كل القراء المصيبين تقريبا، لا يقلقهم أبدا التناقض، حتى ولو كان مباشرا، بين عقائدهم وعقائد الشاعر. فنحن نفترض بوجه عام أن يوكريتس وفيرجل، يوربيديس وايسكلوس يقدرون على قدم المساواة، إذا توفرت الثقافة المسرورية، لدى الكاثوليكي الروماني والبوذي والملحد. يقدرون على قدم المساواة بمعنى أن هؤلاء القراء على اختلافهم قد يستجيبون، بعد دراسة مناسبة، بنفس الطريقة، ويتوصلون إلى أحكام متشابهة بصددها. وحينما يختلفون، فإن إختلافهم لايكون غالباً نتيجة لمواقفهم المختلفة تجاه مبادىء المؤلفين بل من المحتمل أن ينشأ ذلك عن أسباب أخسري) (١) وسبب هذا في رأى ريتشاردز أن الأفكار والمعتقدات في العمل الفني، لاتقبل أوترفض، لايشك فيها أو تستجوب ولكنها توجد فقط ولهذا لاتنشأ مشكلة العقيدة والشك في تقديرنا للعمل الغني.

يقول اليوت وحيدما نقرأ العمل الفدى يجب أن نرجى و العقيدة والشك، ويقول أيضاً وإن هناك لذة واضحة في تمتعنا بالشعر كشعر، حينما لا يشاطر القارىء الكاتب معتقداته، ويعلق Matthiessen على ذلك بقوله وإذا لم يكن الأمر كذلك، أصبح نطاق التقدير الكامل للقارىء الحديث مقصوراً على بضعة شعراء قليلين ولقدر الكاثوليك فقط تشوسر ولم يكن أحد على الاطلاق ليقدر ميلتون واسكيلوس، (٧).

⁽¹⁾ Practical Criticism: I.A. Richaids

⁽²⁾ The Achivement Of T.S. Eliot

وينادى «كليف بل» بنفس الفكرة في كتاب «الفن» حينما يقول «لكى نقدر العمل الفنى لا نحتاج لشىء من الحياة، لا معرفة بشئونها وأفكارها ولا عواطفها».

وحينما يعود اكليف بل التوضيح هذه النقطة في فصل مستقل عن الغن والأخلاق ينادى بأنه من الممكن أن تقول أن الفن خير على أساس أننا نعنى بالفن، الفن بوجه عام الكنان لن نغتفر أبدا أن تدخل العوامل الأخلاقية في تقديرنا للأعمال الفنية .. الميتكلم الناقد عن الفن بوجه على عام كوسيلة للخير، أما حينما يتحدث عن أعمال فنية ، حينما يحكم على أعمال فنية بإعتبارها أعمالا فنية فطيه أن يمسك لسانه .

ومما يثبت إستقلال الفن في نظره عن القيم الأخلاقية أن عملا فنيا معينا قد يكون خيراً أخلاقيا ولكنه في الوقت نفسه يكون عديم القيمة فنيا، بينما يكون غير خير أخلاقيا ويصل إلى مرتبة عظيمة من الكمال الفنى. فالواقع أننا لو سمحنا بتدخل العوامل الأخلاقية في تقديرنا للوحة مثلا ، فمن الممكن أن نضع أيضاً في عين الأعتبار مساحة اللوحة وسمك الاطار، والقيمة الأساسية لذلك الاطار كوقود أو كدريئة ضد

وينتهى دبل، إلى أن التجرية الجمالية، العمل الفنى، مستقل تماماً عن الغايات الأخلاقية خيرة كانت أم غير خيرة. فمحك الجودة فى العمل الفنى هو قميته الفنية فقط. ولكننا لانستطيع أن نقول أن العمل الفنى هوقيمته الفنية فقط. ولانستطيع أن نقول أن العمل الفنى وسيلة

إلى الخير إلا في حالة واحدة: إذا نظرنا إلى هذه القيم الفنية ذاتها على أنها وسيلة إلى قيم أخلاقية، أى أن القيم الفنية هى ذاتها أخلاقية لأنها تهدف إلى الخير بوجه عام، «إن القيم الهامة في العمل الفني، كممل فني، هي القيم الفنية: وإذا نظرنا إليها كوسيلة لخير، فليس هناك ما هو أحق منها بالاعتبار،.

ولايمنى هذا، كما سبق أن بينا، أن الأفكار العملية أو الأخلاقية لاترد، أولايجب أن ترد فى العمل الفنى. تستطيع هذه الأفكار أن ترد فى العمل الفنى شريطة أن لاتفسد تقديرنا لذلك العمل. يقول اليوت فى كـتابه Of Poetry ماعتقد أن الموقف كما يلى: حيدما تكون النظرية، أو القانون، أو العقيدة، أو النظرة إلى العياة التي يمثلها العمل الفنى شيئا يستطيع عقل القارىء أن يتقبله كشىء مدرابط واضح، ومبنى على حقائق التجرية، فهذا لايشكل عائقا في طريق استمتاع القارىء سواء كان شيئا يقبله أن بنكره،

وفى مكان آخر(١) وليس الشعر بديلاللفسلفة أن اللاهوت أو الدين فله وظيفته الأساسية وهي ليست فكرية وإنما وظيفية. إن الشاعر يكتب الشعر والغيبي يشتغل بالغيبية، والنحلة تصنع العمل، لايستطيع المرء أن يقول أن الواحد من هؤلاء يعتقد، فهو يصل فقط،

ومع اختلاف رتشاردز مع كروتشى واليوت وبروكس في نظرته

⁽¹⁾ Selected Essays: Shakespeare and The Stoicists

إلى الناحية الجمالية إلا أنه يتفق معهم تماما فيما يتعلق بالعقيدة والشك في تقديرنا للعمل الغنى إن مسألة العقيدة والشك لاتنشأ أبدا حينما نقرأ قراءة صحيحة وإذا نشأت مثل هذه المسألة لسوء الحظ، سواء عن طريق خطأ الشاعر نفسه، أو خطانا نحن فنحن نتوقف، إلى حين، عن أن نكون قراء ونصبح فلكبين وغيبيين وأخلاقيين، وحتى رجال اقتصاد، أشخاص منهمكين في نشاط مختلف تماماه.

وأخيرا يتساءل كروتشى كيف نتمكن من نقد العمل الفنى وتناوله بالنقد الغنى الجمالى؟ يجب على القارىء أن يضع نفسه مكان الفنان، أن يتبنى نفس وجهة النظر، أن ينظر من نفس الزواية.

الكى نحكم على دانتى يجب أن نرفع أنفسنا إلى مستواه اليكن مفهوما تماما أننا، من الناحية الواقعية، لسنادانتى وليس دانتى نحن، ولكن فى لحظة الحكم والتعامل هذه تتشابه روحنا مع روح الشاعر، وفى هذه اللحظة نصبح نحن وهو شيئا واحداً.

إن الغاية الوحيدة التي نطابها من العمل الفني هي وتعميق إحساسنا نتيجة للنظرة العميقة إلى العمل الفني على أنه وحدة كلية متكاملة،.

«علم الجمال اليوم» موريس فيبسون*

كتاب وعلم الجمال اليوم، عبارة عن مجموعة مقالات جمعها موريس فيليسون لكتاب من الشرق والغرب تختلف مشاريهم الفنية والتجاهاتهم النقدية. ويجمع تلك المقالات المتباينة هدف واحد هو القاء الضوء على علم الجمال اليوم، وما وصل إليه مفهومه في العصر الحديث. ويقسم فيليسون هذه المقالات إلى مجموعات تتناول كل مجموعة جانبا معينا من النظرية الجمالية وعلاقتها بجانب فكرى معين. فمجموعة تتناول علاقة الفن بالاهداف الثقافية وثانية تتناول الأسلوب وثالثة تعالج علاقة الفن بالمعرفة وهكذا.

وفي المجموعة الأولى يوضح لنا الاختيار وجهة نظر فيلبسون في أن الاعتماد على الاسس الفردية في تقويم الاعمال الفنية يؤدى حتما

^(*) المجلة، العدد السادس والسنون يوليو ١٩٦٧.

إلى تضررات وشروح شتى للموضوع الواحد، وذلك حيدما تكون الفلسفة الاجتماعية الفن هي الخط الأساسي الذي يحدد أي مناقشة للنظرية الفنية، فثقافة عصر معين ومكان معين هي التي تظف الفنان وعمله وقارئه على السواء، ويستشهد فيلبسون على تباين التفسير للموضوع الواحد بأربع مقالات تبين كل منها وجهة نظر تعتمد على المكان والزمان اللذين يعيشهما الكاتب.

ففى المقالة الأولى يتساءل جاك بارزون Jacques Barzun وهو أستاذ التاريخ بجامعة كولومبيا: ما ماهية الفن الذي يتطلبه المجتمع الديمقراطي؟ وحيدما يجيب على هذا السؤال تتضح وجهة نظره البرجماتية في تقبله لحقيقة وجود التفاوت في الأنواق، وفي تركيزه على ما يستطيع الفن تحقيقه لا على ماهيته ذاتها. وهو يرى أيضا أن هناك ثلاثة عوامل تحول دون تحقيق نظرة سليمة مناسبة من جانب المحتمع الديمقراطي للفن، ويسميها المطلقات الثلاثة:

١ - القول بأن الفن لابد أن يخاطب أبسط العقول وأنصبها.

لاعتقاد بأن هناك قائمة يوافق عليها المجتمع، تتصمن أفضل
 الكتب واللوحات والسيمفونيات.

٣ ـ أن على كل فرد أن يصبح ذواقة متحمسا للفن..

ويختلف «بارزون» مع هذه المطلقات قائلا بأن الفن قد يعنى الشيء نفسه لكل فرد، ولكنه يعنى أيضا فنا مناسبا للأذواق المختلفة، ويرى أن هذه المطلقات هى التي تتسبب فيما نراه من محاولات للحكم على عمل فنى بأنه أخلاقى أو غير أخلاقى، وفى رأيه أن من الخطأ أن نقيس الأعمال الفنية على أسس اقتصادية أو اجتماعية أو شعوبية، فالمذهب الرحيد الذي يتفق مع طبيعة المجتمع الديمقراطي هو المبدأ الذي يهييء لكل فرد فرصلته في أن يجد الوجهة الملائمة. وهنا يتضح اللون البرجماتي للنظرية. ولكن هذا لايعني اختفاء المعايير والمقابيس النقدية، ولكن هذا لايعني اختفاء المعايير والمقابيس النقدية،

أما نبقولاي شاموتا Nikolai Shamota أستاذ فقه اللغة الروسي فهو بختلف صراحة في مقاله وحول الأذواق في الفن، مع مقالة بارزون، إذ أن شاموتا يتبنى العناصر المطلقة الثلاثة التي هاجمها بارزون، ولكي نفهم موقفه يجب أن نشير أولا إلى أنه يؤمن بأننا نستطيع أن نقال من الاختلافات الذوقية حتى نصل بها إلى قضايا اجتماعية معينة، لأن القضايا الاجتماعية في بساطة لاتتعدد بتعدد الأذواق الفردية، والفن في هذا المفهوم، شأنه شأن أي نشاط اجتماعي آخر ، الغرض منه تحسين الحالة الاجتماعية. فالفن يحدد الأذواق والانجاهات الاجتماعية التي تتحكم فيه بدورها. «إن الفن لايستطيع أن يحدث أثره إلا إذا كان قائما على الرغبات الحمالية العريضة للشعب، تلك الرغبات التي تمخضت عنها تجاريه الاجتماعية، ثم يقول شاموتا بعد ذلك. وفنظرة المجتمع للفن تحدد له مكانه في المجتمع، وفي حياة الداس، ثم أنها تحد له موضوعه، أن للفن على هذا الاساس، دوره في الصراع الايديولوجي وهذا يؤدي بنا إلى المذهب الفني في المعسكر الشرقي أي الواقعية الاشتراكية، والفن في نظر شاموتا يقوم بنشر محتوى معين، ومضمون معين أي أنه وسيلة لتحقيق الثقافة الموحدة.

أما لويس كروننبرجر Louis Kronenberger الناقد المسرحي لمجلة التابم منذ عام ١٩٢٨ فيتحدث في مقاله «أمريكا والفن» عن مثالب ما حققته أمريكافي ميدان الفن، وتختلف وجهة نظره عن وجهة النظر الروسية الشرقية لأنه ببرهن على أن الفن في أمريكا لايقوم بالوعظ أو بمحاولة تحقيق نمط ثقافي معين، ولكنه يعوض نقص الاتفاق حول مثل هذا النمط.

والمقالة الأخيرة في هذا الباب هي مقالة «النظرية الفنية في آسبا» كتبها آنانداك كوماراسوامي Ananda K. Coomaraswamy أحسد المستشرقين العظام في الفترة الأخيرة ولد في كولومبو في سيلان عام ١٨٧٧ وتلقي تعليمه في انجلترا وقد بدأ في الكتابة على نطاق واسع منذ عام ١٩٠٦ ومن أشهر كتبه: «تاريخ الفن في الهند وأندونيسيا»، و «الفلسفة المسجحة والشرقية في الفن، و «الهندوكية والبوذية»، «

يقرر الكاتب في أول المقالة أنه في وقت ما حدث التقاء بين الفن الشرقى والفن الغربي ولكن اهتصام الفن الغربي بالسطوح جمل من المسحب على المفكر الفربي أن يفكر على أساس الوحدة ومن ثم أن يتفهم الفن في آسيا. ولكنه يرى بارقة أمل في التطور الرياضي للطوم الفريية من جهة، وتوغل الفكر والفن الآسيويين في أوربا من جهة أخرى مما يؤدي إلى امكانية تقويم الفن في آسيا على أسس جديدة. وعلى هذا التفاهم بين وجهتى النظر الشرقية والغربية في مجالات الفكر والفن يتطق سلام العالم إلى حد كبير.

وكوماراسوامى إذ يتحدث عن الفن فى آسيا يعتمد أساسا على مصادر هندية وصينية مركزا إلى حد كبير على الهند لأن علم الجمال هناك تطور بصورة أوسع منها فى الصين حيث يضطر الكاتب إلى أستخلاص ما يقوله عنه من اللوحات والأعمال الفنية ذاتها لا من نظريات وأفكار نادى بها فلاسفة ومفكرون كما يحاول طوال المقالة أن يقارن بقدر المستطاع بين الفن فى آسيا والفن الأوربى فى الحقبدين المسيحية والمدرسية.

ولكن ما الفن، وما القيم الفنية في آسيا أأن عنصر الشكل في آسيا يمثل مجهودا فكريا خالصا، فالمصور مثلا ـ يبدأ بأن يستبعد بطرق شتى تنبع من ممارسته لليوجاكل عوامل التشتيت، والصور الحية ثم يأخذ في أصرار مستغرق في تصور شكل الملاك أو المظهر الالهي أو بعبارة أخرى ويرسم، القنان هذا الشكل لنفسه كما لو كان يراه من بعيد، بعبارة أخرى ويرسمه على المدى المعيد من السماء حيث كل النماذج أو المثل الفنية، ورسمه على المدى القريب من تجاويف قلبه في البؤرة المامة للرائي والمرئى. وهر المكان الوحيد الذي يمكن أن تصدث فيه التجرية المعيدة. فالمعرفة الحق اذن تظهر في فزاغ مثالي وكأنها انعكاس أو حلم، ولكي يتم هذا لابد أن يتفحص الفنان الصورة تماما حتى لو كانت تمثل أحد أفراد الجنس المغاير، إذ أن الفروق السطحية تختفي في الاندماج الفني وهذا الشكل الذي يتصوره الفنان ويضعه نصب عيديه أطول مدة ممكنة هو النموذج الذي بدأ في نحت التمثال أو رسم الصورة أما في غيرة على غراده.

والمبحأ الفني هنا هو أن المعرفة الحق بالشيء لا تأتي عن طريق الملاحظة المسية أو تسجيل الانطباعات، ولكنها تصبح ممكنة فقط حينما يلتقي العارف والمعروف، الرائي والمرئي في عملية تعلو على التمييز. فلكي بصير المرء ملاكا لابد أن بصبح هو ذلك الملاك. «أن كل من يعبد ألها غير نفسه قائلا: هو شيء وأنا شيء آخر، يعيد عن المعرفة، . فالعملية اذن بالنسبة للفنان هي أن يضع اختياره مؤقتا تحت منظار التركيز والانتباه وفي هذا نجد أنفسنا نقترب من لغة اليوجا إلى حد كبير، فحينما نرى نقصاً في جمال الصورة التي انتجها الغنان لا برد ذلك اطلاقاً إلى نقص أو عبب في الملاحظةالحسبة، وإنما برد إلى نقص في التركيز. إن الفنان يرى الأشياء التي يرسمها حوله كل يوم في عالم المواس، ولكنه لا بيداً عملية الخلق الفني الا حينما بركز فقط. وهذا يلتفي الفن في آسيا مع الفن الأوربي. فدانتي مثلا يقول وأن من يرسم شكلا لا يستطيع ذلك إذا لم يستطع أن يكون هو ذلك الشكل. وفكرة أليوجا عن التركير لاتنسحب على لحظة الحدس intiuutim وحدها ، بل تنسحب أيضا على لحظة التنفيذ. فصانع السهام ولا يحس بشيء خارج عمله حينما يكون مدفونا فيه، الأصول الفنية أذن موجودة في السماء، في عالم المثل حيث يقوم الفنان بزيارتها من آن لآخر ، سواء عن طريق التركييز الارادي أو عن طريق حلم، وفي الحالتين تتحقق له الرؤيا، ليعود بعدها إلى الأرض ينتج النمط الذي رآه.

الفن فى الهند والصين أذن يقوم على أسس مثالية. ولكن ما الفرق بين التشابه والمحاكاه؟ وما طبيعة النماذج أو المثل فى الفن الآسيوى؟ دعنا نتحدث أولا عن التمثيل والمحاكاة. لقد قيل في أكثر من موضع أن التمثيل عنصر أساسي في الرسم، وجرت العادة على ترجمة كلمة نمثيل التمثيل Representation على أنها تشابه وريما كانت تعنى هذا، ولكن الواضح أنها تعنى «تطابق عناصر الشكل والتمثيل في الفن، وهذاك بعض الأقوال والنصائح التي تعرف الفن على أنه محاكاة للطبيعة مثل قول أحد المفكرين الصينيين: «شكل ملبقا للطبيعة»، أما في اليان وسيام فيؤكد بعض المفكرين أن فني الرقص والموسيقي عبارة عن محاكاة خالصة.

ومع هذا فنحن لانفترض أن الفن الآسيوى يحاول تحقيق الكمال باقترابه من عالم المثل بقدر المستطاع لأن في هذا الافتراض الخطأ كله، فمن النجنى على سلطة التجربة والحياة ذاتها أن نذهب إلى أن الفن في هذه المنطقة يصور عالما مثاليا بمعنى الكلمة أي بمعنى أنه يصور عالما على غرار ما نرجوه وما نحلم به، فالفن في آسيا مثالي بالمعنى الرياضي: فهو مثل الطبيعة، مثالى لا في مظهره ولكن في تركيبه.

ويجب أن ندرك أن الناحيتين الذائية والمرضوعية من وجهة النظر المبتافيزيقية والمدرسية الهندية لا تمثلان ناحيتين لا يمكن التوفيق بينهما، أى أننا لانستطيع أن نعتبر ناحية منهما واقمية على حساب الأخرى .فالحقيقة توجد حيث يلتقى المحسوس بالمفهوم، ولايمكن التفكير في وجودها مستقلة، خارج المعرفة أو الرؤيا منفصلة عنهما، بل

على اعتبارها تلك المعرفة وتلك الرؤياء أي في الحدث فقط. وهذا ما يرمى إليه أرسطو في قوله باندماج الروح المارفة بما تعرف، أو ما يرمى إليه القديس توما في قوله: أن المعرفة ممكنة طالما كان الشيء المعروف في داخل العارف، وهذا يتنافى أساسا مع مقهوم المعرفة على أنها شيء منفصل عن الوجود.

وحيدما نتحدث عن التمثيل في الفن الهندي لا نطى الطبيعة أو التوضيح السلاحظة الحسية على التوضيح السلاحظة الحسية على أنهامجرد محك، بل على أنها خامة انظرية.

التمثيل أذن يعنى النشابه موانشابه بين الشيء وما يمثله لايمكن أن يكون إلا مثالا، فما يحاكيه التمثيل في الشيء هو فكرةالشيء أوجنسه وما يمكن أدراكه عقليا. فليس التمثيل محاكاة لمادة الشيء كما تدركها العراس. فهو ليس - كما يتصور الكثيرون متصلا بالظاهر قد بب، ولكن التمثيل يعنى وجودخصيصة معينة داخل العمل الفني ذاته، وهي نطابق العوامل الفكرية والحسية فيه، أي تحقيق اتفاق بين المفهومان، الفكرية والحسية أي اندماج المحسوس بالمفهوم.

ففى المسرح الهندى يعتمد العرض على أربعة عوامل أساسة: الايماءات، والحوار، والملابس، وملاءمة الممثل بصورة طبيعية لآداء الدور الموكول إليه، والعوامل الثلاثة الأولى تقليدية إلى حد كبير، أما فيما يختص بالعامل الرابع فيقوم الماكياج والقناع بتغيير مظهر الممثل، فيما يختص بالعامل الرابع فيقوم الماكياج والقناع بتغيير مظهر الممثل في وزيادة على ذلك، تنص الدراسات الهندية على ألا يندمج الممثل في

دوره اندماجا يجعله ينسى الدور الذى يقوم به جسمه على خشبة المسرح والذى لا يتعدى أن يكون مماثلا لدور العروس فى مسرح العرائس ويندمج فى المواطف التى يمثلها، ثم أن اظهار عواطفه هولا يعتبر من الذن فى شىء.

أما بالمنسبة الصينيين فإن الأشكال الطبيعية هى التي تستخدم فى التعبير عن الفكرة فى عقل الفنان، أو عن الروح الطيا المقدسة، أو عن نسيم الحياة، وهم يقولون «مثل الروح الطيا عن طريق الشكل الطبيعى».

أمامسرح الله No الماباني فهو يلمس القلوب باستدماده للتعابل، الفناء

المسترح الموقعة السريمة. وهو في هذا أقل الأشكال المسرحية طبيعية والرقس والحركة السريمة. وهو في هذا أقل الأشكال المسرحية طبيعية في العالم.

ومن المسرورات الهامة في الخلق الفنى ما تسميه الابحاث الهندية بالمقيدات الهددية المحسرة المعسرة في الهدد لاتنظر إلى التجرية العسية على أنها مصدر الحقيقة، بل أن مصدرها نموذج مدرك من الداخل دهو الذي يعطى المعرفة شكلا، وهو الذي يسببها، بشرط واحد وهو ألا تتعارض مع هذه التجرية، من هنا يمكنا القول بأن . ق المقيدان Premana تعنى وجود مثل قد تدفعنا في بداية الأمر إلى مقارنتها بمثل أفلاطون والمذاهب الأوربية المأخوذة عنه. ولكن بينما تعبر المثل الأفلاطونية مطلقة ولا تنعكن الا في الظواهر، نجد أن المثل الهندية لا تنفصل عن العالم المحسوس، فالمثل الهندية لاتنعكس آليا في الظواهر، ولكنها نمثل المبادئ التي تفسر تلك الظواهر على أساسها، تماما كما يؤدى مفهوم أقصر مسافة بين نقطتين إلى وجود مستقيم محسوس.

وكما يظهر الفن في قواعد السلوك، ومبادى، التفكير في علم المنطق، فإن «المقياس» الجمالي يظهر في القواعد التي تلائم كل نوع فني. ويعتبر الفن الذي يراعي هذه القواعد فنا جميلا. وقد يتساءل البعض: فيم الحاجة إلى هذه القوانين؟ الحقيقة أن الإنسان ليس مجرد حيوان يتصرف بالغريزة، ومع هذا فلم تحقق له طبيعته البشرية الكمال بعد، فهو لم يستطع إلى الان تحقيق الاندماج بين الباطن والظاهر، بين المنفير والسلوك، أي أنه لم يصل بعد إلى حياة تمكنه من التصرف دون قواعد وأنظمة. وهذاك القواعد أو المبادى، الستة الشهيرة التي وضعها في القرن الخامس لفن الرسم:

- ١ تصوير حركات الروح في حركات حية.
 - ٢ تجسيم العظام بالفرشاة .
 - ٣ ـ تمشى الشكل مع الموضوع.
- ٤ توزيع الألوان واستخدامها على حسب طبيعة النوع.
 - ٥ ـ تحقيق البناء الصحيح.
 - ٦- الرسم تبعا للمتوارث من تقاليد.

والمبدأ الأول ذو صبغةميتافيزيقية تلون بقية المبادىء وحينما يذكر المبدأ الثانى كلمة العظام يعنى تجسيم الشخصية لا مجرد رسم مظهرها الخارجي. والثالث والرابع يشيران إلى صنرورة استخدام الألوان كوسينة للتمثيل، ويعنى الخامس تناسق أجزاء الموضوع على حسب علاقاته الطبيعية، والسادس تقليد الروائع القديمة والتمسك بالقواعد التقليدية. ولكن هل تعنى هذه القواعد أو المبادىء تعارضا مع التلقائية التي يرد ذكرها في هذا المذهب؟ لا، لأن المبدأ عند اسانت أوجستين، هو: داخلص لله ثم افعل ماشئت، فنحن لانجد عندالفنان انفصالا بين الذات وغير الذات، وهو في هذا حر في أتيان ما يشاء.

فكل الفنون أذن تحاول الوصول إلى درجة من الكمال لا يتم عندها التوفيق بين عناصر الشكل وعناصر التصور فحسب، بل يتحقق الاندماج التام. وهنا يحس المرء بأن هناك ما يبررقول بعض مفكرى الإسلام بأن الفنان الحق هو الله. وهو المبدأ نفسه في المذهب المدرسي المسيحي، فالقديس توما يقول وفكما يرد اعطاء الشكل للعمل الفني إلى الشكل في عقل الفنان.فإن اعطاء الشكل لمخلوق يرد إلى مشيئة الله وي عقل الفنان.فإن اعطاء الشكل لمكل مخلوق يرد إلى مشيئة الله ويرعما أستطعا هنا أن نحسس العلاقة بين الخلق والدين وكيف يكتب الخلق صيغة مقدسة.

والفنان، في حريته، يستطيع أن يحقق هذا الكمال، ولكن يجب ألا نذهب معه إلى مدى تمجيدها وتعظيمها على حساب القواعد والأنظمة. فتمجيد الانفصالية والتمرد لا يمكن اعتباره الاكما تراه بعض الأديان: كفرا والحادا فالتلقائية لا تعنى التمرد المقصود أو الانفصالية المتعمدة، وهى لا تعنى التعبير الذاتي في قليل أو كثير «ويجب اعتبار القواعد وسيلة تستعين بها التلقائية، طالما كان بامكاننا تحقيق هذه التلقائية، لامجرد نوع من القيود، وكلما حاول الغنان أن يجمع بين النظام والارادة، قل احساسه بالقواعد وأصبح المدس والأداء جانبين متزامنين، «أن جوهر الفن هو أن يعيد النظام إلى تنوع الطبيعة، وعلى هذا فهو بعد كل المخلوقات للعودة لله».

وينتقل الكاتب بعد هذا إلى مشكلة من أهم مشكلات النقد الحديث، وهي تناول العمل الفني من داخله لا من خارجه، على أساس قيمه هو لا على أساس قيم أخرى مهما كان نوعها. ففي رأيه وأن الفن الحق، الفن الخالص، لا يحاول أن ينافس كمال العالم، لأنه كمال لايمكن الوصول إليه ولكنه يعتمد كلية على منطقه الخاص به، ومعابيره هو التي لا يمكن قياسها على معابير للخبر والشر تطلق في مجالات النشاط الأخرى وقل شاهد المرء صورة لها أكثر من رأس فسوف تساعده قوانين الطبيعة على التيقن من صحتها أو زيفها. ولكن استجابتنا لخصائصها الحيوية، وللطابع المميز لها سوف تمكننا من الحكم عليها على أنها عمل فني، ولو قرأ المرء لوحة شعرية لرجل يغتصب فتاة مثلاً، فمن السخف أن تثار أمامها الاعتراضات الأخلاقية ،كما لو كان -أمامنا أنموذج في مجال السلوك، لأن الفن هنا يعالج، على أساس تقليد مفهوم تماما، علاقة الروح بالضالق.. وإذا لم نتقبل أولم نفهم التقليد، فهذا يمني عجزنا الصريح عن اطلاق الحكم الجمالي في الحالة التي أمامناه والصورة في الهند أو في الشرق الأقصى، سواء كانت محفورة أومرسومة وليست صورة مثالية أو صورة من الذاكرة ، ولكنها رمز

بصدى ، مثالية بالمعنى الريامنى فقط وهى تملاً مجال الرؤية بسرعة ، أى أن العين لاتنقل من جزء إلى جزء كما يحدث فى التجرية الحسية ، أو تركز على جزء أكثر من الآخر. ومن ثم فالملاقة بين أجزاء الصورة الشرقية لا تقوم على أساس العلاقة الوظيفية ، لأن الأجزاء ترتبط ارتباطا مثاليا على أساس أنهاالمكونات المطلوبة للشاط معين يساق فى وسط مرئى ملموس . وهذا لا يعنى أن أجزاء مثل هذه المصورة غير مترابطة أو أن الكل لا يمثل وحدة ولكنه يعنى أن العلاقة القائمة علاقة فكرية أكثر منها وظيفية .

وأساس هذا كله أن العقل أداة هامة، بل ربعا أهم أداة في معرفتنا للطبيعة. وإذا كانت تلك النظرة قد أهملت قليلا في أوريا. فقد ظلت لأكثر من ألفي عام تمثل التيار الأساسي في آسيا. لهذا نجد أن المسورة في الغرب ترى من خلال نافذة أو أطار، وتقرب من القارىء على هذا الأساس، في حين أن المسورة الشرقية توجد أصلا في عقولنا وقلوبنا، ثم تنعكس بعد هذا في الفراغ، والتمثيل الغربي يرى من وجهة نظر ثابتة ويجب أن تستسيغه العين، في حين أن المنظر الصيئي يرى من أكثر من وجهة نظر، أو من وجهة نظر تقليدية لا واقعية. أي أن الغنان الغزبي يصمرر لحظة زمنية، حيثا استوفقه، أو انطباعا خلفه المسوء. أما الغنان الشرقي فيصمور حالة دائمة، أويعبارة أخرى، يحاول الغنان الغنوبي أن يصور الأشياء كما هي في الله، أي أقرب ما تكون إلى مصدرها، فمذ ظهور البونا وهو على صورة واحدة، وسيظل تكون إلى مصدرها، فمذذ ظهور البونا وهو على صورة واحدة، وسيظل كذاك، وهذا مانعنه مقولنا أن الغن الشرقي بصورة واحدة، وسيظل

وجملة القول أن الفن الهندى يكترث أولا بالنماذج، لا بالانطباعات الحسية المارضة. وفكرة النماذج ومفهومها تسود حتى صور الأفراد. فقد يرى الفنان الرجل أو المرأة المطلوب منه رسمه أورسمها ولكنه يراه أو يراها لا ليرسم ملامح فردية بمكن تمييزها بل ليقرر تحت أى نموذج من النماذج التي ينقسم إليها البشر يمكن أن يضعه أويضعها وبعد هذا قد يفلح إلى حد ما في نقل بعض السمات الفردية البحتة، ولكن ليس هذا أساس اجادته الفنية ثم أنه ليس شيئا مقصودا متعمدا، بمعنى أنه يبدأ برسم النموذج لا الملامح التشريحية.

فليس بمستخرب إذا أن الفن الشرقى يثير فى المقل الغربى للوهلة الأولى أحساسا يمثل الرتابة التى يجدها فى الفن الشرقى المدرسى، فالفرد فى الأدب والفنون التشكيلية الشرقية لا تميزه ملامحه بل تميزه أفعاله. وهذا يميد إلى الأذهان العلاقة بين الفن الشرقى والفكر الدينى. إذ أن المعتقدات فى الفكر الدينى الشرقى لا تعتبر القاعدة الأساسية فى هذا الفكر، الأساس ، أعمال المرء وتصرفاته .

والحياة الشرقية ذاتها تمثل منتهى الفن فى آسيا، ولابد أن نذكر هنا أن الاشكال التى تتخذها هذه الحياة لا تقوم على أسس تجريدية حسية ، ولكنها تقوم على أساس تقليد ميتافيزيقى يتفق مع النظام الدينى القائم من ناحية ، ومع محاولة تسهيل مهمة الفرد فى الوصول إلى ما يشبه الكمال من ناحية أخرى ولايمكن التمتع بالحياة أو بالفنون ذاتها دون الاعتراف بالمبادىء الميتافيزيقية التى ترد هذه الحياة وتلك الفنون إليها

وفى باب آخر تحت عنوان «الغن والمعرفة» يسوق فوليسون مجموعة من المقالات تدور حول سؤال خطير: هل الغن، كما يقول الوضعيون والمناطقة التجريبية من في في المناطقة التجريبية من في محسوس يمكن التيقن من صحتها أو زيفها بإرجاعها إلى شيء محسوس يندرج تحت التجربة، والعلوم المنطقية تعطينا معرفة من نوع آخر لاتدور حول حقائق حسية، بل حول تعريفات للألفاظ في علاقاتها الداخلية وتكنها جميعا تتفق على أنه «لايمكن أن يكون لأى شيء في قالب فني قيمة في اكتساب معرفة جديدة».

أن الفن تعبير والعلم تعثيل، يستطيع العلم أن يرد ما يقول إلى التجرية، أما الفن فيؤكد، ويعبر عن مشاعر وأهواء وشخصيات ورغبات، ومثل هذا التعبير لا تثبت صحته أو زيفه وما لا يمكن اثبات صحته لا يمكن أن يكون معرفة. في استطاعة هذا التعبير أن يعنحنا لذة عاطفية أو شكلية، ولكنه لا يعنحنا مفاهيم عقلية مبتكرة، أو بعبارة أخرى، لايمكن أن يؤدي إلى اكتشافات ذهنية.

لهذا يتساءل لينول تريالنج Lionel Trilling؛ ما معنى الفكرة الأدبية؟ ويجيب قائلابأن المعنى ليس فكريا واقعيا، وإنما بلاغى، لأن البلاغة تحاول الاقناع أكثر من تقرير حقائق صادقة غرضها دكسب القارىء، وفي الحقيقة أن تريالنج بجد نفسه في موقف صبعب حينما يرفض تطرف الشكليين وتطرف المداطقة. فهو لا يتفق مع الشكليين في قولهم بأن الأعمال الفنية «أشكال هامة» متجاهلين قدرة المضمون الفني على

الاقناع بقدرة الشكل نفسها على إصفاء السحر وهو في الوقت نفسه لا يقبل قسول الآخرين بأن اسمل الفني يجب أن يصفى لنصل إلى والدرس، الكامن وراء القصة، كما لو كان العمل الفنى مجرد معنى، تثبت صحته أو زيفه علميا. والحل الذي يقدمه لنا تريللنج هو أن الأعمال الأدبية تعطينامظهر الفكرة الذي يعطينا لذة الشعور بأننا نفهم برغم فقدان الفهم الفكري.

ويرى تويللتج أن هناك أيضا بعض المسائل الهامة مثل الولادة والقصاء والقدر والحب والأبوة والزنى، وجريمة قتل الأب.. وعلى هذا فاللذة التى يستخلصها المرء من قراءة الروائم الأدبية هى لذة الشعور بأن المرء بدأ فى تفهم أمور هامة بطريقةتوثر فى حياته العملية. ولا نطى بهذا الفهم الفهم العلمى، بل الفهم الإنسانى، وما أبعد الشقة بين الاثنين. فالفهم العلمى يقوم على التجريد العقلى للمتشابهات ثم الوصول إلى التعميمات. أما الفهم الإنسانى فيقوم على التعميمة فى القرديات والسصوصيات، ولهذا، فالمعنى الذى يتحدث عنه تريالنج هوالمعنى العاطفى، أوبعبارة أخرى هو الاستجابة العاطفية التى تؤثر فى اللاشعور

وفى معظم كتاباته النقدية نرى تريللنج يجرى وراء «المطومات، فهو يقول فى كتابه عن أ. م. فورستر أن فورستر هو «القصاص الوحيد الذى أخرج منه بعد كل قراءة له بالاحساس بأننى قد تطمت شيئا، (١٩٢٢) ثم يقول فى عام ١٩٦٠ «يعتبر لورنس دوريل القصاص المعاصرالوحيد الذى يقنعنى بأنه يغيرنى شيئا جديدا، ولكن هل المعلومات وحدها، فى ذاتها هى التى يجرى وراءها تريللنج؟ ان ما يثير اهتمام تريللنج هو التفسير العملى لما يقدمه المؤلف من معلومات، مثل هذا التفسير ذو طابع نفسى اجتماعى أى أن الفكرة ينتج عنها أثر يمكن الحكم عليه دعلى أساس الحدث الذى يمكن أن يؤدى إليه فى نهاية الأمر، أى أن تريللنج ينادى بأن هذه الاثار يجب أن تقوم على أساس اتفاقها أو معارضتها لوجهات النظر العامة الفردية أوالاجتماعية. وهذا يخرج بنا من نطاق الجمال إلى مناقشات أخلاقية، واجتماعية. وريماكان ذلك يفسر لماذا يسمى نقد تريللنج «نقدا ثقافيا لانقدا أدبيا».

وإذا كان تريللنج يقودنا إلى اعتبارات تقوم على أسس نفسية أوسياسية أو اجتماعية فإن مجان ماريتان، الناقد الفرنسي الأصل يقودنا إلى اعتبارات في اللاهوت والتأمل النظرى، ففي رأيه أن المبدأ الأرل للفهم العصدر الأخير للتجرية هو الله. فهو لا يرى مع تريللنج أن المعرفة تمسخلص من الاعمال الفنية على أساس الادراك الواقعي، بل أن المعرفة لا تقوم على المبادىء النفعية البراجماتية ولكنها شيء متصل باللاهوت والميتافيزيقيا، أنها معرفة بحقيقة لا يمكن الوصول إليها بالوسائل الواقعية: أن أمامكم معرفة تختلف عادة عما نسميه معرفة، معرفة لا يمكن التعبير عنها في أفكار وأحكام، ولكنها تجرية.. تحتاج ليس وسيلة للوصول إلى معرفة عملية ولكنه فرصة للوصول إلى معرفة.

«محلم الجمال والنقد» مرويد أوزيورن

ظل علم الجمال حتى عهد قريب فرعا من فروع الفلسفة وأن تناول جوانب الجمال فى الاعمال الفنية. بل ان معظم من كتبوا فى علم الجمال كانوا فلاسفة تعرضوا، بالتفصيل حينا وبالاشارة حينا آخر، لذلك العلم باعتباره ميدانا فلسفيا بحتا. حقيقة أنه ظهر من المفكرين من أفردوا الكتب لهذا الميدان، ولكنهم لم يجرؤوا على المناداة باستقلاله عن الفلسفة. ثم حدث الانشقاق، أو بمعنى أدق، استقلال علم الجمال عن الميدان الام. وأصبح لزاما على العلم الجديد الذى اقترب من الادباء والفنانين يخط لهم ويسير على هدى ما يقطون، أصبح لزاما عليه أن يحدد علاقته بهم: أين يقف؟ إلى أى حد يجب أن يحتفظ بطابعه وإلى

^(*) المجلة، العدد ٧٦، أبريل ١٩٦٣.

أى حد يجب أن ينوب فى ممارستهم؟ كل هذه أسئلة لم يحاول الا القليلون الإجابة عليها، لأنها تتوه فى معظم الأحيان فى خصم العموميات أو الإشارات العابرة التى يطلقها أغلبية من تعرض لهذا الميدان حتى اليوم.

قلت أن القليلين فقط هم الذين بدأوا يهتمون بعلم الجمال في ثويه الجديد. ومن بين هؤلاء الناقد الانجليزي المعاصر «هارولد أوزبورن» الذي كتب مؤلفين يعتز بهما دارسو علم الجمال في طوره الأخير. والمؤلفان هما: نظرية الجمال (١) و «علم الجمال والنقد» (١). والكتاب الثاني هو الذي نعرض له اليوم.

فى هذا الكتاب يبدأ المؤلف بدراسة العلاقة بين علم الجمال والنقد، أى علاقة علم الجمال من حيث هو نظرى والنقد باعتباره ممارسة فعلية، أو بعبارة أخرى، العلاقة بين النظرية والتطبيق. فهو يناقش إلى أى حد يمكننا مثلا تطبيق ما يرد فى علم الجمال ونظرياته، ثم أنه إلى جانب هذا يناقش أيصنا إلى أى حد يستطيع المفكر النظرى لعلم الجمال أن يستفيد من تجربة التطبيق أوالممارسة.

ماذا نقصد أولا بعلم الجمال؟ ويجيب أوزيورن على ذلك بقوله أنه علم يحاول تحديد معنى كلمة الجمال بصورة صحيحة. وعلى أساس يرتبط هذا العلم بالنقد؟ ان النقد، حتى يستطيع أن يصل إلى ما يشبه المنهج العلمي - وهو ما يحاول تحقيقه بالفعل - يجب أن يحدد نفسه

⁽¹⁾ Theory Of Beauty

⁽²⁾ Aeshetics and Criticism

داخل اطار معين من الافكار والمبادىء والمفاهيم. وهذه يوفرها له علمَ الجمال، والواقع أنه لو لم تتضح الأرض النظرية التي يعمل فوقها النقد لأصبح ملينا بالمتناقصنات، بل لأصبح عرضة للفوضى، مشحونا بأشياء ومبادىء لاتمت للنقد الحقيقي بصلة.

لو حدث مثلا أن عثرنا في الطريق على ورقتين مفردتين، وبعد قراءتهما قلنا أن هذه الصفحة قصيدة شعرية وأن الأخرى معادلة رياضية مقعدة، أو أن في الأخرى قصيدة شعرية وفي الثانية قصية قصيرة، أو أن في الأولى قصيدة شعرية جيدة وفي الثانية قصيدة رييئة. ترى على أي اساس حكمنا بأن هذه قصيدة شعرية وتلك معادلة رياضية? أو أن هذه قصيدة رائعة وتلك رييئة؟ لكى نطلق هذه الاحكام لابد أن تكون هناك خصيصة أو وتلك قصة، أو أن هذه قصيدة وتلك معادلة، أو أن هذه قصيدة وتلك قصة، أو أن هذه قصيدة وتلك قصة وتلك معادلة، أو أن هذه قصيدة صيصة أو الخصيصة أو الخصيائص أشياء مصطلح عليها، والا لما كانت أساسا الخصيائص؟ هنا يجئ دور الاستاطيقا العلم النظرى الذي يمد النقد القصيائي الاساسية التي يجب أن يتناول الناقد في ضوئها الاعمال الغنة.

وإذا كان الناقد لا يستطيع العمل دون سند مبدئي يوفره له علم الجمال، فإن علم الجمال، فإن علم الجمال، فون مساعدة الممارسة الفعلية للتقد، إذ أن الاستاطيقا لا يمكن أن توجد في معزل عن الدقد.

والمؤلف في دراسته لهذه العلاقة يصطر إلى استعراض المدارس المختلفة للنقد المعاصر حتى يستطيع أن يحدد لون هذه العلاقة كما أنه يصطر أيصا إلى السنعراض التطور التاريخي للاستاطيقا. هناك مثلا أناس يعتقدون أن العمل الفني، أو العمل الأدبى على وجه الدقة، شأنه في ذلك شأن ألوان النشاط الإنساني الأخرى، نتاج طبيعي لقوى اجتماعية. ومن ثم فإن هذه الاعمال من الممكن أن تدرس وباعتبارها نتيجة لنظروف الاجتماعية والاقتصادية المتبايئة التي يتواجد فيها مؤلفوها، من هنا ظهرت المدرسة الاجتماعية في النقد وخلاصتها أن يشرح الاعمال الفنية بارجاعها أو بردها إلى القوى الاجتماعية والظروف البيئية المحيطة بالمؤلف.

وكان من نتيجة ذلك، أن أتباع هذه المدرسة كانوا في بعض الأحيان، وخاصة تعت تأثير وتين Taine يدخلون ميدان علم الاجتماع.

وهناك أيضا اتباع المدرسة التاريخية أمثال المدوند ويلسون، و اليونيلار فنتيورى، اللذين يناديان بأن على الناقد أن ينحى فى تقييمه للأعمال الفنية منحى تاريخيا، ثم يجى، اتباع المدرسة النفسية محاولين تقريب الشقة ما بين النقد والعلم، وذلك بتطبيق المعرفة أو المعلومات للنضية على المشاكل النقدية. وينقسم المذهب إلى اتجاهين: اتجاه يرمى إلى شرح الأعمال الفنية على أساس الالمام التام بنفسية الفنان، والآخر يتجه إلى دراسة عملية التذوق أو التقييم ذاتها، ويقوم الاتجاء والمعلول، أى

محاولة دراسة النتاج الفنى بتنبع أصوله النفسية والاجتماعية عند الفنانين أنفسهم، وفى الظروف الاجتماعية التى يتواجدون فيها. أما الانجاه الثانى فيختلف مع هذا الرأى أساسا إذ أن أتباعه يرون دراسة المعل الفنى فى ضوء مفعوله أو نتيجته. ويتفق مفكرون مثل ميدلتون مرى Middleton Murray و ميتشاردز، I.A. Richards واتباع الأنسية الجديدة أمثال وأرفنج بابت Irving Babbit و ونورمان فورستر Foraster يتفقون، رغم الاختلافات الجوهرية بينهم، على أهمية النتيجة أو الاثر الأخلاقي للعمل الأدبى، وأن وظيفة النافد الاساسية هى نقييم الأعمال الفنية على أساس هذا الأثر.

ويختلف مع هؤلاء النقادة مجموعة أخرى لا تقل عنهم أهمية مثل اسير روجر فراى، ووكليف بل، وبعض النقاد المعاصرين مثل دجون كرورانسوم، إذ أنهم ينادون بأن الأعمال الفنية يجب أن تناقش على ضوء معابير جمالية أو استاطيقية معينة لاتنطبق على أى مجال آخر.

وهناك أيضا اتباع المدرسة التأثرية(١)، والنقد عندهم ، لايستطيع، ، على حد قول ، حول ليمتر Jules Lemaitr أن يتعدى تعريف الانطباع الذي يتركه عمل فنى في لحظة محينة ، والفنان ذاته سجل في هذا العمل الفنى انطباعا تلقاه من العالم في ساعة محدودة، وينادى التأثريون بأن النقد يبدأ أولا بعملية تصفية ، يتخلص فيها العقل من كل الاحكام والاهواء والميل إلى ألاطراء أو الذم ، ثم تبدأ بعد ذلك عملية

⁽¹⁾ Impressionism

وصف الانطباع أو الأثر الذي يتركه العمل الفنى بصورة طليقة غير مقيدة. وإقد تساءل «وواتر بيتر» في مقدمة كتاب «النهصنة» : «ماذا تعنى هذه الأغدية أو الصورة بالنسبة لي، ماذا تعنى تلك الشخصية القوية التي تساق في الكتاب أو في الحياة بالنسبة لي؟ ما الأثر العقيقي الذي يتركه عندى؟

وأجابة هذا التساؤل هي نواة المذهب التأثري.

ثم يتعرض أوزبورن بعدنلك لجانب هام فى النقد الحديث: ونعنى به العناصر المكونة للجمال فى العمل الغنى، وهل هى جميلة فى حد ذاته أيس جديدا، كما أن الاجابة ليست جديدة أيضاء فما أكثر المفكرين الذين طرحوا نفس السؤال وساة إنفس الاجابة التي أوربها أوزبورن(١).

والواقع أن أوزبورن لايتظاهر أو يدعى بأن الأجابة من بنات أفكاره أو أنها أصيلة جديدة، بل أن الكتاب كله عرض ذكى للآراء والمذاهب النقدية التاريخية منها والحديثة، في تصاريها وفي اتفاقها.

ولنعد إلى سؤالذا: هل هذاك عناصر معينة ينشأ عن وجودها فى العمل الفنى أحساس بالجمال؟ ويجيب أوزبورن بالنفى، فالعناصر المكونة للجمال فى عمل فنى تعتبر جميلة لا فى ذاتها، بل على أساس علاقتها بعضها ببعض أولا، وعلاقتها بالكل الفنى ثانيا. أو بعبارة

⁽١) «المجلة، عدد يناير سنة ١٩٦٣.

س ۱۲۸ ـ ۱۲۹

أخرى يعتمد جمالها على كيفية أدائها لوظيفتها في ذلك الكل الفنى. قد تكون بعض العناصر المكونة للجمال الفنى جميلة فعلا خارج ذلك الكل ولكن جمالها في عزلتها شيء، وجمالها في الكل الفنى شيء آخر، ولا علاقة بين الاثنين، ودليلنا على ذلك أننا قد نرى شيئا قبيحا يحدث أحساسا بالجمال في عمل فني، أو شيئا جميلا يحدث أحساسا بالجمال في عمل فني، أو شيئا جميلا الشيء في القيام بوظيفته التي يحددها العمل الفني في كليته، ولو لم يكن هذا صحيحا لكان من الصرورى أن تستمر العناصر الجميلة في عمل معين جميلة أيضا إذا وردت في عمل آخر، وهذا لا يحدث، أو إذا عدم عدن فإنه يرجع لأسباب أخرى.

وينتقل أوزيورن بعد هذا إلى الجانب الآخر من دراسته إلى علاقة الاستاطيقا بالنقد، وهو الاستعراض التاريخي للتفكير الجمالي، ويبدأ بأبي النقدة أرسطو مناقشا نظرية المحاكاة.

يقول أرسطو: «ان شعر الملاحم، والمأساة والملهاة، والشعر الغنائي .. كله بصفة عامة صور للمحاكاة، ويرى البروفيسور «جلبرت مرى» وهو من أكبر الثقاة المعاصرين في الأدب الاغريقي القديم، أن هذا القول من جانب أرسطو يعتبر الآن غريب الوقع على الأذن المعاصرة، وأنه لامعني له. ولكن هذه الغرابة التي نحسها في هذا القول ترجع، في رأيه،إلى عجزنا عن ادراك المفهرم اللغوى الصحيح لبعض الالفاظ في الدي استعملها أرسطو، مثل كلمتي Poiein ومعناها يصنع Make

وكلمة Mimesis ومعناها محاكاة Imitation. وإذا كان أرسطو يقول أن الشعر تقليد أومحاكاة فهذا لا يعنى أننا نفقى الوظيفة الخلاقة التى يتمتع بها الفن، فالشعر خلق، لكنه خلق من نوع معين، إذ أنه خلق صور أو نمخ لأشياء أخرى. والريط أو التوفيق بين الخلق والمحاكاة، وقائم على أن الشعر خلق عالم مقلد من الخيال، أى أن الخيال الخلاق هو جوهر الشعر،.

بل ان الأستاذ جابرت مرى يذهب إلى القول بأن مبدأ الخيال الخلاق لا يتعارض مع قول دماثيو أرنولد، بأن الشعر نقد للحياة، على أساس أن الشعر يعتمد على الاختيار من بين أشياء ليست موجودة، وهذا، من وجهة نظر مرى، من أعظم ضروب النقد البناء.

ويتدرج الجمال مع أوزبورن إلى دراسة موجرة للفكرالاغريقى القديم وعلاقته بعلم الجمال، والواقع أن الاستاطيقا حتى ظهور أرسطر لم يكن لها وجود بصفة عامة، فحتى ذلك الوقت لم تظهر في أية دراسة كلمة ولحدة عن تقييم عمل أدبي لجماله، فالدراسات الأدبية التي ظهرت في تلك الحقية كانت تتناول روعة العمل الغني أو أثره الإخلاقي، وإذا كنا نحن اليوم نقول بأن وظيفة الفنان خلق شيء جمالي أو أستاطيقي، فإن الغنان اليوناني القديم لم يقترن الفن في ذهنه بالاستاطيقا، أما نحن وإن اختلفنا في كثير من الأحيان حول تحديد منهوم الجمال، إلا أننا نتفق بصورة عامة على قيمة الجمال وأهميته في تقييم الأعمال الفنية، أما الاغريق، فقد كانت كلمة استاطيقا تحمل لهم تقييم الأعمال الفنية، أما الاغريق، فقد كانت كلمة استاطيقا تحمل لهم

دائما دلالات فكرية وأخلاقية والشيء الجميل خير والقبيح شر وكلنا نعرف عن مهاجمة أفلاطون للقون الجميلة .

أفلاطون في هجومه على الفنون الجميلة يستند إلى أسس متمددة. فهرأولا يعتقد أن الفن محاولة لتقليد الواقع بصورة حرفية أمينة، ثم محاولة اقتاع الناس بأن ما يزونه هو الواقع ذاته. من هذا نرى الغذان يتظاهر زورا وبهتانا بأنه إنسان آخر. فإذا وصف معركة حربية نظاهر بأنه يعرف الحروب ودقائقها، وإذا أنطق أخيليوس ببضع كلمات تظاهر بأنه هو أخيليوس.

هذا من ناحية ومن ناحية أخرى فإن الفنان في حقيقة الأمر لا يحاكى الواقع مباشرة، وإنما يحاكى أشياء حسية تعتبر مجرد ظل واه للواقع لا الواقع ذاته.

ومع أن أرسطو لم يكن بحال من الأحوال بسوق مبدأ أو نظرية أصيلة لعلم الجمال، إلا أننا نلاحظ في الغصول الأولى من كتاب الشعر شهيزه بين الغنون الجميلة وغير الجميلة. فهو يرى أن التاريخ مثلا ليس فنا جميلا، وأن البلاغة ليست فنا على الاطلاق وفن المعمار ليس فنا لأنه يخلق أبنية حقيقية وليست تقليدا. فالفن يختلف عن الحرفة لأن الغنان يعتمد على المحاكاة أما الحرفي فينتج أشياء للاستعمال. ولا يحتمل الفرق أي التباس أو شك. إن وظيفة الفن عند أرسطو، كما هي عند سقراط، هي السرور بل أن الإنسان يتميز عن الحيوان بميل غريزي للتقليد، ومن ثم يسر لرؤية الأشياء المقلدة. وهذا بتضح من غريزي للتقليد، ومن ثم يسر لرؤية الأشياء المقلدة. وهذا بتضح من

احتكاكنا بالاعمال الفنية. فكلما زادت دقة المحاكاة، زاد سرورنا بها، حتى لو كانت الأشواء في الواقع قبيحة منفرة.

ويمكننا القول بأن ذلك يعتبر وثبة كبيرة متحررة من قيود الأخلاقية السابقة، أو بعبارة أخرى، يعتبر أول مبدأ جمالي صريح ظهر في تاريخ النقد الأدبي.

ومع هذا فلا يجب أن نسرف في التفاؤل. فالجمال هنا، أي جمال الشيء القبيح، لا ينبع من تناسق ذلك القبيح في كل فن يجمله، بل ينبع من أدراكنا لحقيقة الشيء الممثل لذا، أي في دقة النقد. وما أسهل ذلك من مهمة على الصبورة الفوتوغرافية وهذا، كما نرى، أحد عيوب الواقعية التصويرية عند أرسطو أصف إلى ذلك أن أرسطو، شأنه في ذلك شأن كل مفكري عصره، كان يقيم الأعمال الفنية بمعايير أخلاقية. فالعمل الفني الجيد، هو الذي يحض على عمل خير، أو يساعد في تكوين المواطن الصالح.

وتجئ العصور الوسطى ليغفو التفكير الجمالى اغفاءته الكبرى. لقد شهدت العصور الوسطى سيادة الدين وتطلب التفكير المسبحى. كان الدين محك كل شيء حتى تذوق الأعمال الأدبية وتقييمها، فكان تقدير المرء للجمال في تلك الفترة من تاريخ أوروبا يحدد له إيمانه وعقيدته المسيحية. وفي ظل تلك السيطرة الدينية كان الفكر الاستاطيقي شبه معدرم، وكان التصوير والدحت بصفة خاصة خاصعين تماما لأهواء الدين ورغبات الكنيسة إذ يجب على التمثال أو الايقونة أن يذكرا الناس دائما بعلاقتهم بالخالق ومريم واليسوع.

وتدخل القيم الدينية في تقديرنا للأعمال الفنية يعني تدخل القيم النفعية في تذرقنا للفن. بل أن القديس جورج الأعظم قد اعترف بوجود تلك القيم النفعية خينما تحدث عن استخدام الفنون التصويرية في تعليم الأميين ولأن الصورة عند هؤلاء الذين لايعرفون القراءة بمثابة الكتابة عند من يعرفونها . . ومن ثم يستطيع الجهلاء أن يروا بأنفسهم ما يجب أن يتتبعوا، وليتنا رأينا وسط ذلك الديار الديني كلمة واحدة عن الجمال الفني في عملية التذوق، فقد كان الرأي السائد هوقول وازيردور أوف سيفيل الماتورور أوف التزيين والأبهة ،كما هي الحال في الأسقف المذهبة، والسطوح المرمرية النادرة والرسوم الملونة ،

ولم يكن مقدرا للاستاطيقا أن نظل في غيبويتها إلى الأبد. فقد جاء عصر النهضة ليزيح عنها خيوط العفن وغبار الخمول، وشاءت الظروف أن تتفق النهضة الجمالية مع حركة احياء فن الرسم في فورنسا التي ترتبط دائما باسم الفان الكبير Giotto. ولسنا هنا بصدد الحديث عن جوتو وفنه، ولكن المهم أن النهضة كانت تعنى بداية الاهتمام بالفن كفن، مع اتجاه جديد نحو الطبيعية بشكل واع لا تتدخل فه القادات أما كانت، عملة أه أخلاقة.

ولم يظل الاتجاه الطبيعى بريئا من الغايات الأخلاقية لمدة طويلة، فيعد فترة بدأت لممات أخلاقية وشبه أخلاقية تطفر على سطحه. إذ بدأ الناس يعتقدون أن قيمة العمل الفنى في شيئين: أولا، جمال الموضوع ونبله، ثانيا، أمانة الفنان في تصوير ذلك الموضوع. ويبدو أن Durer مسئول عن ذلك الانتجاه إلى حد كبير، فهو يقول أننا يجب أن نعتبر الغنان مجيدا إذا استطاع أن يصور شكلا أمينا مع الحياة، أى شكلا لا يختلف عن أصله فى شىء. وإذا كان الشىء المرسوم جميلا أصلا، حنلذ تعتبر الصورة فنية وتستحق منا الثناء الحميل.

إذن فدعن نرى أن الجمال الاستاطيقي لم يستطع حتى تلك الفترة أن يتخلص تماما من الجمال الطبيعي. ولما كانت استجاباتنا الجمال الطبيعي تتأثر دائما باعتبارات أخلاقية أو شبه أخلاقية ، بدليل الستخدامنا لصفات معينة نصفها بها مثل: نبيل، سوقي ، الخ فإن الاتجاه النقدي في ميدان الفنون التصويرية لم يكن قد تخلص هو الآخر من هذه الاعتبارات الأخلاقية بالضرورة ويبدو هذا واضحا عند ، ويدرو ، الذي يقول بأن أسلم الطرق وأفضلها للحكم على عمل فني هي مقارنته بأصله في الطبيعة ، حتى نتوصل إلى أدراك درجة التشابه مقارنته بأضله في الطبيعة ، حتى نتوصل إلى أدراك درجة التشابه بينهما ، بل أن الهبدأ الأخلاقي يبدو أشد تأكيدا عند ، جون رسكن، في قوله ، أن أعظم الصور هي التي تنقل إلى ذهن المشاهد أكبر عدد من الأفكار العظيمة ،

ثم ظهرت نغمة جديدة تنفق مع انجاه الرصعية الفلسفية Philosophical Positivism في منتصف القرن التاسع عشرونعلى بذلك المذهب الواقعي. ماهي الوضعية الفلسفية أولا؟ هي مذهب يفترض أن العالم لا يعدو أن يكون كل ما يجده المراقب العلمي في نجربته وهي تنفق مع قول الفيلسوف الفرنسي «كونت» بأن العصور الدينية والميدافيزيقية قد وصلت إلى المرحلة الوضعية التي تقتصر فيها التفسيرات على وصف ظواهر الأشياء. وإذا عدنا إلى المذهب الواقعي، وجدناه يتقق مع هذا الاتجاه إلى حد بعيد.

يعتبر ، جوستاف كورييه، نبى الانجاه الجديد وكورييه هوأول رسام اقام معرضا فرديا فى العالم، وذلك حينما رفض المعرض الدولى رسومه فى عام ١٨٥٥ فاقام معرضه أمام مدخل البناء. وقد كتب فى خطاب مفتوح إلى إحدى الجرائد عام ١٨٦١ ، بيجب أن يقتصر فن الرسم على تصوير الأشياء المحسوسة المرئية فقط.. أننى أعتقد أيضا أن الرسم فن موضوعى بالضرورة .. وهر عبارة عن تصوير أشياء حقيقية موجودة .. والشىء المجرد الشىء الذى لا يرى ولا يوجد، يعتبر خارج ميدان الرسم .. ان الجمال موجودة فى الطبيعة ، وهر موجود فى الواقع فى أشكال مختلفة .. وحينما نراه أو نعثر عليه يصبح ملكا للغنان الذى عرف كيف يراه .

والواقعية، كما نرى، تستبعد الجوانب والاعتبارات الذاتية من الفن، وتحل محلها التسجيل الموضوعي، وواجب الفنان، كالعالم، أن يراقب ويسجل حقيقة الطبيعة كما تظهر له. ومع هذا، ففي الواقعية أيضا ترتبط الوظيفة الاجتماعية بالفن. فالعمل الفنى في رأى كوربيه وثيقة اجتماعية . وينادى ، برودون، (١) بأننا حينما نقول أن الفن وثيقة اجتماعية نعنى بذلك النقد الاجتماعي الذي يظهر فيه لأن الفنان يزيح النقاب عن العيوب والنقائص الموجودة في المجتمع الذي يعيش فيه فيه

⁽¹⁾Du Principe de L'Art (1865)

ويعمل على تحطيم هذه العيوب والقصناء عليها. وفوق الاطلال يصنع الأسس الذي يجب أن يقوم عليها المجتمع الكامل الذي يذادى به. وجملة القول أن الغنان في هذا المذهب يقوم بدور المصلح الاجتماعي.

واحتل «مانيه المسلمكان كوربيه، ايضع الأسس لاتجاه جديد في الرسم يعرف بالمتأثرية. والتأثرية في حقيقة الأمر ليست ثورة على الواقعية بقدر ماهي صورة أخرى لها، كوربيه مثلا يقول أن الجمال قيمة موجودة في الطبيعة، قيمة يستطيع الفنان أن يحسها إذا هياً نفسه لذلك، وإذا أحسها فما عليه إلا أن ينقلها في صدق واخلاص في عمل فني. ولكن التأثرية لم تهتم كثيراً بلفظة الجمال، فلم يذكرها بيسارو أو سيوارت مثلا، ولم ترد عند «سيناك» ألا مرتين. فقد أثرت في تحديد سيوارت مثلا، ولم ترد عند «سيناك» ألا مرتين. فقد أثرت في تحديد الاكتشافات الحديثة النفسية في علم المصريات عند «تشرفال» و «رود» فوطد التأثريون أنفسهم لمعرفة ماهية الرزية أو الأبصار ومعرفة الوسائل الفنية الدقيقة لتصوير المرتبات. ولقد أدركوا، بمساعدة علم البصريات، أن الأشياء المرئية لا تبقى كا هي من شخص بمساعدة علم البصريات، أن الأشياء المرئية لا تبقى كا هي من شخص الضوء والظلال.

ومن ثم فان التأثيرى لا يهتم بالصورة المجردة اوإنما يهتم بالانطباع الحسى الذى يخلفه ذلك الشيء، أى الانطباع الذى يتغير من فرد لآخر حسب تغير الزاوية ودرجة الضوء. والتأثرية في هذا تكشف عن نواح النقس فيها فنحن على هذا الاساس، لا نستطيع أن نرى الطبيعة بطريقة موضوعية، بل أن كل فرد منا يرى نفس الشيء بطريقته الخاصة به. ومن ثم فإن من المستحيل تصوير الطبيعة كما تبدو في الانطباع الحسي، لأن مانستطيع تصويره هو رؤية شخص معين الطبيعة.

وبعد هذا تجىء الصركة الرومانسية. وما أظن أننا بحاجة للكلام عنها، فقد تحدث عن الرومانسية الكثيرون(1).

والواقع أن الكتاب الذى نتحدث عنه يمثل مشكلة فريدة .. فما أسهل أن يقرأ الإنسان كتابا ثم يعرض له بالتلخيس أو النقد. أما كتاب «علم الجمال والنقده فكل ما فيه يأبى التلخيص ويرفضه.

وفى رأيى أن الكتاب لا غنى عنه لكل من يتعرض للنقد الحديث، إذ أنه مرجع واع كامل للمذاهب المختلفة عبر التاريخ مع تركيز على التيارات الحديثة بطريقة موضوعية خلابة.

⁽١) المجلة، ترفعير سنة ١٩٦٢ من ١٠٨.

ما حققه ت. س اليوت ف. ۱. ماثيسن

"The Achievement Of T.S. Eliot"
by
F.O.MATTHIESSEN
A Galaxy Book
New York O Xford University Press 1959

ت. س. الدوت (توماس ستيرن اليوت)، يعرف اسمه كل مهتم بالأدب والنقد في الأربعين عاما الأخيرة. فقد أحدث ظهوره كشاعر وناقد في أوائل القرن العشرين ضجة أدبية لازالت أصداؤها تتردد في كل مكان، صحيح أن النقاد يختلفون حول اليوت اختلافا كبيرا، يصل إلى حد الالتحام في بعض الأحيان. ولكنهم جميعا لا ينكرون أنه قد حقق شيئا، تختلف حول قيمته ولكنه موجود.

^(*) المجلة، العدد ٧٨، يونيو ١٩٦٣.

ومنذ ظهر اليوت حتى الآن تعددت الكتب والأبحاث والدراسات في المجلات الفصلية والكتب الاكاديمية المطولة، كلها تناقش هذا الناقد الغذان، وتقيمه شاعرا وناقدا(ا) ..

ولم نحش نحن هذا في مصر بمعزل عن هذه المعركة لمدة طويلة ، فما لبثت أصداؤها خاصة في الفترة الأخيرة أن انتقلت إلينا . وأرجو ألا أكون مخطئا إذا قلت أن ما وصلنا هنالم يكن الا أصداء معركة كانت قد خبت هناك ، بمعنى أن اليوت كان قد أصبح فعلا ظاهرة ، مقبولة ، في الخارج وأننا تأخرنا في اللحاق بركب المعركة عشرين عاما على الأقل.

وكتاب اليوم دما حققه ت. س. اليوت، يمتبر في الواقع من أوائل الدراسات الجادة الموضوعية لذلك الشاعر الذاقد، كتبه ناقد أمريكي معاصر هو دماثيس، ظهر الكتاب في طبعته الأولى عام ١٩٣٥ ثم أعادت مطبعة أكسفورد طبعه عام ١٩٤٧، ثم طبع مرة ثالثة عام ١٩٥٨ ليظهر أخيرا في سلسلة دجالاكسي، عام ١٩٥٩.

ويتميز الكتاب بظاهرة هامة هي الجمع بين الجانب الفني والجانب النقدى عند اليوت فحينما يتحدث المؤلف عن شعر اليوت تجده دائماى يحتفظ به كناقد يستشيره ويستفيد برأيه ليحلل شعره هو، وإذا تحدث عنه كناقد يحتفظ به كشاعر يستمد منه العون لتوضيح الآراءالنقدية ناتها. ويتناول مماثيسن، في الجزء الأول من كتابه جانبا من أهم الجوانب التي تناولها اليوت، بل إنه أهمها على الاطلاق، ونعني به

⁽١) يجد القارى في نهاية هذا المقال قائمة بأسماء بعض الدراسات التي كتبت عن اليوت.

والتقاليد الفنية والموهية الفردية، بل إن ماثيسن بذهب إلى القول بأن مقال اليوت عن «التقاليد، يقف جنبا إلى جنب مم مقال أرنولد الشهيرة ادراسة الشعرو ثم يغريه الاسم بعقد مقارنة موجزة ببن الاسمين يستعرض فيها الاتجاهات النقدية حتى ظهور اليوت. لقد كان أربوك بنظر إلى الشعراء المبتافية بقيين على أنهم محموعة من الكتاب النشريين، بينما كان يمتدح ومياتون، ويتخنى به. وتبعه في ذلك «هوسمان» الذي يشارك أرنولد نفس النظرة إلى نفس المجموعة من الشعراء، حتى أو أوم يدرك هوما بفعله . ثم حبنما حدثت الصحوة التي أعقبت الاغراب الجمالي في أواخر القرن التاسع عشر نجد مجموعة من النقاد (أمثال سانتسبري، وهويبلي، وبرادلي، وكيرنفسه) يسيرون على نفس الدرب تقريبا، حتى أنهم يعتبرون مؤرخين أكثر منهم نقاداً. بل أن وأرفنج بابيت، نفسه يدرس الشعر على ضوء انصاله بأفكار المجتمع الذي يعيش فيه الغنان. ورغم أن «هيوم، و «بوند، قد مهدا الطريق إلى حد بعيد لظهور البوت، الآ أن الدراسة العميقة المتخصصة لهذه الناحية لم تظهر ألا يظهور اليوت نفسه مع كتابه والغابة المقدسة The Sacred Wood، عام ۱۹۲۰.

وكما سبق أن قلت، قد نختلف جميعا مع ما يقوله اليوت عن أحد الشعراء الذين يتناولهم بمعاييره «الجديدة»، ولكننا وسط ذلك الاختلاف نتفق على أهمية ما يقوله ذلك الشاعر الناقد وخطورته. إذ أن «دريدن» حينما يكتب عن «تشوسر» أو «كوليردج» عن «ووردزورث» أو أي شاعر آخر سبقه أو عاصره ، فإن ذلك يستحق منا الاهتمام لأن المتحدث ليس

رجلا عاديا، وليس ناقدا فحسب، بل انه قبل كل شيء شاعر، شاعر يعاني التجرية الخلاقة كما عاناها الشاعر الآخر، وربما تأثر به. فمثلا حينما يكتسب ، حون دون، أهمية كبيرة في القرن العشرين بعد أن مات قرنين من الزمان كان فيهما مهملا شبه منسى نجد أن ذلك لا يرجع إلى تقييم «اليوت» الجديد له بقدر ما يرجع إلى أحياء اليوت لصوره الغنية في شعره هو.

ولنعد إلى ما بدأه الكاتب عن المقارنة بين أرنولد واليوت. إذا كان الليوت يأخذ على أرنولد ريط الشعر ريطا وثيقا بالدين، الا أن الشاعرين الاقدين في الواقع يتشابهان كأصدقاء ويتفقان حول أكثر من نقطة. فهما يتفقان مثلاحول ضرورة توفر الأفكار الجديدة في مجتمع ما حتى يظهر فن ناجع كامل. أضف إلى ذلك تقديرهما للفكر الفرنسي وأثره في الأدب. وحينما يقول أرنولد أن الناقد لا يصل إلى هدفه أبدا، وأنه يستطيع فقط أن يجعل ذلك الهدف في مرمى البصر دائما باليقظة التي يستطيع فقط أن يجعل ذلك الهدف في مرمى البصر دائما باليقظة التي لا تكل ولا تغفل ووأنذا (معشر اللقاد) لن نصل أبدا إلى أرض الميعاد، وأن الموت سوف يلحق بدا في الفلاه، وأن أهم ما يميز جيل المعاصرين يقول أرنولد هذه الكلمات تتردد أصداؤها القوية في قول اليوت: وإننا نحارب دفاعا عن قضايا خاسرة، ولكن هزيمتنا وخيبة آمائنا قد تكونان نطارب دفاعا عن قضايا خاسرة، ولكن هزيمتنا وخيبة آمائنا قد تكونان نطسر ذاته سوف يكون موقتا. أننا نحارب لنجعل الحياة تدب في شيء الا لا لأننا نتوقم النصري.

ولكن هذا كله لا يعنى أن الرجلين لا يختلفان في شيء، إذ أن اختلافها جوهرى لا تستطيع عين ناقد تجاهله. فحينما يقول أرنولد بأن الشعر نقد للحياة، يؤكد بهذا أهمية المضمون لا الشكل في حين نجد اليوت يختلف معه في هذا اختلافا أساسيا، فاليوت يهتم بالشكل الفني اهتماما يجعله يعنني بالتفصيلات الدقيقة لا التصميمات الكلية. «أنه ينظر بعين الصقر المدرية الخبيرة، ثم ينقض على النقطة التي توضع فيمة الكل، من هذا يتضع اختلاف الناقدين في تقييمهما الشعر دريدن،

ولكن ألانسنطيع أن ندرس اليوت الشاعر على صنوء اليوت الناقد؟ هل نستطيع أن ندرس شعر اليوت على صنوء ما قاله عن التقاليد مثلا؟ ونسأل أنفسنا على هذا الأساس: هل نشأ اليوت من العدم، وإذالم يكن الأمر كذلك، فما هى الخطوط التقايدية التى سار عليها أو أكملها اليوت حتى وصل إلى المسياغة الكاملة «الصريحة» لمبدأ «التقاليد»؟ وهذا يجب علينا» قبل أن ندخل فى أية تفصيلات أخرى، أن نحدد مفهوم اليوت عن التقاليد ان اليوت، على صنوء هذا المبدأ، يرى الشعر باعتباره خلقا حيا لكل ما لي اليوت، على «وأن المبدأ، يرى الشعر باعتباره خلقا حيا لكل ما لم يعتب من شعر من قبل. «وأن الماضر يرتبط ارتباطا أساسيا بالماضى الذى لم يعتب ، وأن الشاعر الناضج ليس هو الذى يحيى تقليدا مات فقط، بل هو الذى يحيى تقليدا مات فقط، بل هو الذى يحيى تقليدا مات فقط، بل هو الشاعر الذى يعيد كتابة خيوط تقليدية مثائرة بقدر ما يستطيع».

ولنعد الآن إلى محاولتنا السابقة: إلى أى حد حقق اليوت الشاعر ما قاله اليوت الناقد؟ ماهى الخيوط التى جمعها ثم أعاد كتابتها؟ إلى أى حد نستطيع ارجاعه إلى الماضني وربطه به؟ لايستطيع من يقرأ شعر اليوت أن ينكر تأثير الشاعر الإيطالي الكبير دانتي عليه. فدانتي موجود لأول وهلة في سطور اليوت الناقد وقصائد اليوت الشاعر، ولاغرابة في ذلك، إذ أنه في رأى اليوت أعظم شاعر عالمي، ومثل هذا القول يلقي ظلالا كثيرة على شعر اليوت. فقد أعجبه عند دانتي دقة ألفاظه ووضوح الصورة البصرية وجلائها. صحيح أن اليوت لم يقارن صراحة بين دانتي وشكسبير ولم يفاضل بينهما، ولكن من الواضح أن شعر دانتي يشده ويسحره أكثر من شعر ولكن من الواضح أن شعر دانتي يشده ويسحره أكثر من شعر شكسبير، إلى حد أن بعض النقاد يذهبون إلى القول بأن اليوت قد كتب في قصيدتي «الأرض الخراب» و «الرجال الجوف» قصيدة دانتي

ويأتى بعد ذلك شاعر من أهم الشعراء الميتافيزيقيين فى القرن السابع عشر ونعنى به اجون دون، وهنا لانستطيع القول بأن اليوت أنفرد باعجابه بهذا الشاعر وحده، إذ أننا نلاحظ اعجاب أدباء مثل ابروست، و اجيمس جويس، بالشعر الميتافيزيقى عامة ويشعر ادون، حرصة. فما نجده فى شعر ادون، من صدام بين العقل الحاس والأفكار الجديدة يشق طريقه سهلا واضحا فى الأرض الغراب، فقد نشأ شعر ادون، نتيجة لازدياد التوتر الذاتى، فكان عقله يحس دائما بتعقد مشاعره، وتغيرها، وتصادها وتقابلها. لقد جاء شعره نتيجة لما يسميه اليوت انفصام الأشياء وتباعدها، وقد انعكس كل هذا بشكل واصح فى شعر اليوت.

والجانب الآخر الذي اكتشفه القرن الشرون بصفة عامة في شعر «دون» هن تأكيده بأننا لا نستطيع استيعاد أي قطاع من الحياة باعتباره غير شعرى، وأن كل زوايا التجربة وأركانها، جدية كانت أو غير جدية، تافهة أو غير تافهة، تدخل في نطاق التجربة الشعرية أو الفنية. وهذا ما يؤكده مسلم النقاد في القرن المشرين، أو على الأقل، كل نقاد المدرسة التحليلية الحديثة.

ولم يكن هذا كله شيئا ابتدعه «دون» أو أوجده من عدم، فقد كان انجاها عاما معاصرا يؤمن به ويتخذه كل المفكرين في عصره. في تلك المقبة لم تكن الفكرة تنفصل عن الشعور، ولم تكن الحياة تنفصل عن الشعور، ولم تكن الحياة تنفصل عن الفكرة. ويتصنح هذا المرج بين الفكرة والعاطفة في وييستر، وتشابمان وفي المسرحيات الأخيرة لشكسبير لهذا قال «دون» أن الفكرة «تجربة». فلم يكن غريبا إذن أن يتسع نطاق التجرية ليصنم كل شيء. فكانت القصيدة الشعرية مثلا تصم أفكاراً فلسفية عميقة مصدرها «مونتين» وسينكاء ولأأدل على ذلك، على ابتلاع التجرية للفكرة، من «هاملت» و«الطونيو وكليوباترا» و «كوريولانوس».

وقد أوضح الكثيرون التشابه الكبير بين التفسيلات الفنية في شعر كل من «دون» و «اليوت» فهما يتشابهان في نفعة الجدل الموجودة عدد كل منهما، وفي الألفاظ العامية الفريبة (نتيجة لايمان اليوت بعلاقة الشعر بالكلام العادى، واستخدامه للخامات غير الشعرية)، وفي الريط السريع بين الأفكار مما يتطلب ذكاء القارىء ويقطته وومضة الذكاء التي تنجم عن صدمات التناقض. ولكن «النقلات» السريعة في الواقع ترجع إلى تأثير اتباع الرمزية في فرنسا. وهذا مادعى ناقدا «كريتشاردز» إلى القول بأن شعر اليوت يمثل موسيقى الأفكار لينكرنا بتأثير الشاعر الفرنسى «لافورج» فعلا الشاعرين نجد أن الروابط بين النقلات مهملة بطريقة لانجدها عند «دون». واليوت بهذا يحاول أن يعتمد على الايحاء أكثر من اعتماده على التقرير المباشر الصريح. وهو يدرك تماما أن هذا قد يؤدى إلى الشعوض الذى وقع فيه «مالارمى». ولكنه يدرك في نفس الوقت أن الشعر قد يصل، ويستطيع أن يصل، إلى مرحلة الموسيقى دون أن يصدى بأى من المعنى أو الصوت وأن الالفاظ يجب استخدامهالتحمل جمال الصورة وجمال الصوت.

وإذا كان البوت قد اجتنبته الحركة الرمزية في فرنسا، فليس معنى ذلك أنه نسى الميتافيزيقيين، فهو لم يرحب بشعراء الرمزية وأدبائها إلا لأنهم يشتركون مع الميتافزيقيين في خصيصة هامة سبق الحديث عنها، وهي تحويل الملاحظة البصرية إلى حالة فكرية أو ما يمكن أن نسميه وجود الفكرة في الصورة، ولاننسى أيضا اشتراكهم في صنغط الخبر والتقرير وفي انتقائهم للتفصيلات الهامة وتخلصهم من الأخرى الذافهة.

والنتيجة الطبيعية لارغبة في التركيز الموجودة عند كل من الرمزيين و دون، هي الاعتماد على المتناقضات وعنصر المفاجأة وفتح أعين القراء على المقيقة . فالشعر، ، عند هيوم، ويحاول أن يسترعي انتباهك، وأن يحميك من الانزلاق في طريق مجرد عام، ولهذا يحاول اليوت دائما أن يحقق وحدة الفكر والعاطفة وأن يجمع بين مواد تبدو متنافضة متنافرة التحق المفاجأة والتجسيم، وبهذا ينقل إلى القارىء حالة خاصة أو شعورا معنا. خذ مثلا قوله:

القد قست حياتي كلها بملاعق القهوة، (١).

فبعد الجزء الأول من من البيت القد قست حياتى كلها، يتلقى القارىء فجأة ما يشبه الصدمة الكهربية على شكل صورة تهكمية مجسمة تعمل معها كل ما يحسه البرفروك، من ضياع وملل.

المشكلة التى تواجه الفنان المعاصر

وحينما ينتقل الكاتب إلى الفصل الثانى من كتابه ليتحدث عن مشكلة الفنان الحديث نجده لا ينفصل هنا عما قاله فى الفصل الأول فهر دائما يربط بين الحديث عن هذه المشكلة ومسألة التقاليد الفنية. ويبدأ مدافعا عن اليوت من ناحية معينة. يقول أننا قد نقول بعد قراءة بمض القصائد المبكرة (٧) لاليوت بأن المشكلة التي يصورها فى شعره هى التناقض بين الماضى بعظمته وأبهته وبين الصاضر بشحه ورضاعته. أذن فهو على هذا الاساس يتناول موضوعا سبقه إليه وظربير، مثلا. ولكن الحقيقة غيرنلك تماما، فالأمرمع اليوت ليس بهذه السهولة، ليس مجرد ألوان متنافرة محددة. أن المشكلة التي يواجهها

⁽¹⁾ Ihave Measured Out myLife With Coffee Spoons

^{(2) &}quot;Sweeny Among Nightingales", "A Cooking Egg"

انسان العصر المحيث في نظره هي الوعي المطلق المتزايد بالتحرية الإنسانية في غناها وتنوعها، فالإنسان الحديث لا يحس وجود ماض معين واحد في كيانه و بل بحس وجود الماضي كله في كل مكان وزمان، والنتيجة: يواجه الانسان في تعبيره مشكلة الاختيار الصعبة القاسية ، مشكلة تحديد خط تقليدي معين وسط هذه التحارب المتشعبة نتيجة لمعرفته بالمامني، وليس هذا قط، فعليه أيضا أن يصور أحساسه في تشعبه وتنوعه. وهذا لا بتأتي الا بطريق واحد: فبعد تصويره الملاحظات المتناقضة، عليه أن يحاول اكتشاف عوامل الوحدة خلفها، عليه بمعنى آخر ، أن بحد الوجدة في التناقض ، أو المتشابهات وسط المتناقضات، وهذا بفسر إنا أهمية السطور التي ترد في شعر البوت لشعراء بختلفون في مشاريهم وعصورهم، وهو أيضا يفسر لنا جزءا كبيرا من تكنيك الأرض الخراب، حيث نجد في المدينة أكثر من مدينة ،وفي الأرض الخراب أكثر من أرض خراب، وحيث نرى محاولات الفلاص في لندن تكتسب عمقا حينما توضع إلى جوار أساطير العصور الوسطى، وحيث نرى أسم المعركة التي خاصها اسيتون، هو اسم المعركة التي هزم فيها رجال قرطاجة مذكرا ايانا بالتشابه بين كل الحروب، وحينما يتحيث البوت في السطور الأولي من الحركة الأخدرة في تلك القصيدة(١) عن حيرة حواري المسيح ومريديه

⁽¹⁾ After The Torch Light red On Sweaty Faces "He Who Was Living is Now dead We Who Were Living are now dying With a Little Patience"

قبل ظهور Emmaus الأبيات لا تقف عد هذا المعنى. فالصعت الذي يصور الصراع النفسي لا يقف عند صدود احديقة واحدة الذي يصور الصراع النفسي لا يقف عند صدود احديقة واحدة والأصداء والصيحات والعويل لاتقتصر كلها على جماهير أورشليم خاصة أن الشاعر يتحدث بعد ذلك عن القطعان التي التدفق فوق سهل لا ينتهي مصورا بذلك الثورة الروسية المعاصرة . وبالمثل لا نجد امن كان حيا، لايعني المسيح وحده ، فهناك أيضا آلهة الأساطير: هناك أدونيس وأوزوريس وأورفيوس.

تلك اذن هى المشكلة التى تواجه الإنسان فى العصر الحديث. فلطاق معرفته كبير متسع، وهو لايستطيع أن يعبر عن هذه المعرفة الا باحدى وسيلتين: أما الضغط والايجاز، أو الاطالة والاسهاب. وقد اختار «جيمس جويس، الوسيلة الثانية حيث عبر عن هذا الوعى فى أكثر من ربع مليون كلمة فى روايته الطويلة Ulysses، بينما اختار اليوت الوسيلة الأولى حيث عبر عن نفس الشىء تقريبا فى أريعمائة سطر فقط.

وإذا كان اليوت قد عبر عن «النفكك» الذى يميز عصره ، فقد صوره كما يجب أن يصوره شاعر لا واعظ أو خطيب أو فيلسوف، بمعنى أنك لانحس نغمة أى من هؤلاء فى شعره ، بل تحس وجود شىء حى تسمعه وتلمسه وتشارك فيه ، تحس وجود التجرية الحسية المجسمة.

المعادل الموضوعي(٢)

أن الشيء الذي لا يثير اهتمامنا هو الذي لا يمنيف إلى معرفتنا أيا
 كانت، هو الشيء الذي يحيطه الابهام كفكرة، والتفكك كصورة، هو

(2) The Objective Correlative

التصوير العام، الغير محدد، الواهي الصعيف، أي أنه ليس شيئا خاصا، محدداً ثابدًا... بهذه الفقرة من ماثير أرنولد يقدم ماينسن لحديثه عن المعادل الموضوعي عند اليوت. والواقع أن ما يقوله أرنولد يمثل تماما مفهوم اليوت عن المعادل الموضوعي.. وهذا ما يحاول الكاتب اثباته في هذا الفصل.

لقد أكد أليوت في أكثر من موضع أن هم الشاعر ليس نقل الفكرة بقدر ما هو الطورعلى «معادل عاطفي لهذه الفكرة» ، وأن وظيفة الشعر ليست فكرية بل عاطفية حلبها ليس هذا انكارا للجانب الذهني أو الفكرى عند الشاعر فكلما كان الشاعر ذكيا كلما كان ذلك مدعاة لجودة شعره وغناء تجريئه الفنية. ولكن المهم أنه كان دائما يؤكد أن الجانب الهام في الشعر ليس العمق أو الاغراب الفكرى، بل غناء الانطباع العاطفي، ونستطيع هنا أن نربط بين ما يقوله اليوت في هذا الصدد وما يقوله عن شعر «دانتي» ، فقد كانت قوة دانتي تتركز في قدرته على تصوير وتقديم «السورة البصرية الواضعة ، لأن مهمة الشاعر ليست الاثارة ، بل تجسيم شيء معين أمام عين القارىء يندرج تحت مجال الحواس ، أي أن أهم جانب في الشعر الجيد هو تصوير التفاصيل الدقيقة . وهو ما ليذكرنا بقول هيوم من أن غاية الشاعر الكبرى هي الوصف الدقيق المحدد . لهذا نجد الوصف في شعر اليوت مضغوطا بطريقة دقيقة محكمة حتى أنها تستغرق وقتا طويلا للكشف عن أبعادها في ذهن القارىء .

ولقد اختفت خيمة النهر، وبدأت أصابع الأوراق تتقلص ثم تسقط
 فوق الشاطىء المبتل، وأخذت الريح تمر فوق الأرض المغبرة في
 صعت.

فنحن هنا لا ندرك سريعا كآبة النهر وحزنه، لاندرك ذلك إلا بعد أن نكتشف معالم الصورة، ونعرف أبعادها بعد هذا نرى هذه الأشجار التى كانت تمتد متشابكة فوق النهر مكونة ما يشبه الخيمة، نرى هذه الأشجار وقد بدت عارية، فاختفت الخيمة المنصوبة. وتزداد حدة الكآبة حينما نتصور الأوراق المتساقطة كأصابع الغريق متقلصة مغروسة فى رمال الشاطى، ثم الخراب المطلق الذى يبدو فى صمت الرياح ذاتها.

وليس معنى هذا أن هم اليوت هو الصور الحسية فقط، فما أكثر ما يعالج حالة عاطفية وفكرية، ولكن ما يؤكده هو أن الشعر الخالد الباقى تصوير للفكرة والعاطفة معا، وذلك بتصويره والأحداث في لباس أحداث العالم الخارجي، لأن المهم في الشعر ليس عواطفنا ومشاعرنا بل والاطار الذي نضع فيه العواطف والمشاعره، والطريقة الوحيدة الععبيرة عن عواطفنا ومشاعرنا هو البحث عن ومعادل موضوعي،، أو بعبارة أخرى، البحث عن أشياء، أو موقف، أوسلسلة أحداث لتكون اطارا لهذه العاطفة المعينة، اطارا يتسبب وجوده في أثارة هذه العاطفة المعينة. وقد استفاد اليوت من هذا التكنيك في معظم قصائده وأشهرها والأرض الخراب، فهو لا يقول ما يود قوله بطريقة مباشرة صريحة، وإنما يلجأ إلى الخطوط المتوازية المتعارضة مخطوط الأساطير القديمة. ثم يلجأ إلى

وسيلة أخرى. فنجده لا يقص أو يقول شيئا، بل يفعل ما فعله هنرى جيمس فى روايته الطويلة «السفراء» حينما جعل كل شيء يظهر خلال عين «سترذر «Strether». وهو نفس ما يحدث فى «الأرض الخراب». فنحن هنا أمام ما يراه «تيرسيا» «Tiresias» ممشلا للوعى الحديث، فتريسياس، ذلك الإنسان الذي يجمع بين العرأة والرجل، ذلك الأعمى، هو الذي يستطيع أن يتنبأ بالمستقبل، هو الذي يستطيع بحساسيته المتناهية أن يرى وجه التناقض والنماثل فى قطاعات معينة: فى رفاهية الطبا، فى الطبقة البرجوازية، فى الاحاديث المتناثرة التى لا تجمع بينها رابطة، فى الأحايث التى تلتقطها الأذن فى البارات. وبهذه الطريقة بتمكن أليوت أيضا من تحقيق النقلات السريعة التى تتميز بها قصيدة «الأرض الغراب».

والبوت في هذا لا يستطيع حتى لو أراد أن ينكر تأثير وازرا بوند، عليه . فقد أكد وبوند، قبل البوت ضرورة الاهتمام بالتصوير المجسم الحسى، والاقتصاد في اختيار الكلمات واستعمالات اللغة . أما فيما يختص بالايقاع الشعرى، فقد أكد ضرورة الكتابة على غرار الجملة الموسيقية لا على غرار Metronome وتلك صفات ثلاثة تتصح في شعر البوت.

وقد تصدث بوند أيضا عن الصدورة الفنية صوكدا الجمع بين الحاسة والفكرة، أو ضرورة وجود الفكرة في الصورة.. فالصور هي التي تضم عقدة عاطفية أو نغنية في لحظة زمانية. وهو مايفترب إلى حد كبير من فكرة المعادل الموضوعي. وقد سبق أن استشهدنا بأحد سطور شعره الذي يجمع بين الفكرة والصورة الحسية:

القد قست حياتي كلها بملاعق القهوة

ولكن الفارق الرحيد الأساسى بين اليوت ويوند فى هذا المضمار هو أن الأخير وقف فى قوله هذا عند التفصيلات والدقائق، ولم يحاول تحقيق نفس الشيء فى بناء كلى هندسى وهو ما فعله اليوت من بعده وريما كان هذا هو السبب فى روحة القطع التى ترجمها بوند، إذ أنه فى هذا الترجمات كان يعتمد على بناء كل موجود فعلا.

ويبدو ذلك الربط بين الفكرة والصورة في قصيدة وأربعاء الرماده.

ورغم أنى لا أرغب أن أرغب هذه الاشياء عبر النافذة البيضاء نجاه الساحل الصخرى لازالت الأشرعة البيضاء مبحرة نجاه البحر، مبحرة تجاه البحر تلك الأجلحة غير كسيرة،

ففى هذه القصيدة نرى الشاعر يود لو استطاع أن يركز تفكيره فى وجه خالقه، ولكنه حتى الآن لا يستطيع نسيان ماضيه على الأرض. لا يستطيع أن ينسى الشاطىء فى نيوفوننلاند. وهو هنا، بتفكيره فى الرغبة والخسارة وافتقاده أشياء من الماضى، ينسى فعلا وجه خالقه. نلك هى الفكرة أساسا. ولكن الصورة هى التى تصمل هذه الفكرة، وتفافها.

وقد يخطر القارىء أن شعر اليوت بهذا بسيط سهل، مجرد عملية حسابية لايختلف عليها اثنان، أى مجرد صورة توحى بفكرة محدودة معينة. ولكن الأمر غير ذلك تماماً. فمجال الايحاء عند اليوت واسع غيرمحدود، وقد قال هو عن شعره «أنه مجسم عمدا وعام عن غير قصد، فهو أذن يجمع بين تحديد المعنى وعمومية الايحاء وهذا يتصح في الجزء الثالث من «أربعاء الرماد، حيث يقيم الشاعر صوره على بناء موضوعي.

وعنذ المنحى الأول للجزء الشانى من السلم استندرت ورأيت خلفى نفس الشىء وقد انثنى فوق الدرابزين.

ففى القصيدة نرى رمز السلم واضحا حتى لو اختلط بتل التطهير عند دانتى. فهويمثل سلم الصراع الذى تتمثل صعوبته فى السطور ذاتها، يمثل المشاكل والمصاعب التى يقابلها عند كل مرحلة من هذا السلم، والرعب الذى يسيطر عليه فى قوله «رأيت شكلا» ثم تزداد حدة الرعب فى قوله «رأيت خلفى نفس الشكل» فهنا يبدأ الغموض يلف ما وراء الشاعر، ويبدأ، وببدأ معه فى التساؤل: ماهو هذا الشيء؟ أهو شىء كان الشاعر يهرب منه وظل يطارده حتى فوق درجات السلم؟ أهو ذات الشاعر ونفسه ؟وريما كان التفسير الثانى أقرب التفسيرات. فهو يعالج مشكلة من أهم ما يعالجه اليوت فى شعره: وهو نملك الذات للإنسان وشله فى التخص منها، ومن ثم عدم قدرته على التضحية. وهى نفس فكرة السجن دفى الأرض الخراب»:

وسممت المفتاح،

يدور في القفل مرة، ويدور مرة واحدة فقط،

أى أن الإنسان معزول فى ذاته مسجون داخلها، ولا يستطيع الفكاك من سجئه هذا ليؤمن بأى شىء. وفى المرحلة الثانية من هذه القصيدة يبدأ شىء من الظلام يلف رؤية الشاعر، فيعدنا بذلك للمرحلة الثالثة حيث ينسى الشاعر يأسه وسط بريق من جمال العالم الجديد المرتقب الذى يرتقى السلم للوصول إليه، ينسى يأسه حينما ينظر إلى مرحلة جديدة افوق الأمل واليأس، حينما ينظر إلى «الإيمان، الذى سيقوده عقطها إلى الخلاص.

وبهذه الطريقة استطاع اليوت أن يقدم شيئا يجمع بين التحديد والايحاء في تصويره للمراحل الثلاثة، إذ أنه من الممكن أن ننظر إلى السلم باعتباره ممثلا للمراحل الثلاثة التي السلم باعتباره ممثلا للمراحل الثلاثة التي يقسم إليها تل التطهير عند دانتي، فعند سفح التل نرى هؤلاء الذين أعمتهم أقسى درجات الإثم، هؤلاء الذين حولتهم الآثام عن حب الله، هؤلاء الذين أعماهم جهلهم وغرورهم وجبهم لذاتهم عن حبه هو. وفوق ذلك من التل نجد هؤلاء الذين شابت حبهم للخالق بعض الننوب، وفوق ذلك يقف أقل الناس ذنبا واثما، وهكذا تصبح التجرية التي يصورها اليوت أبعد الأشياء عن الذاتية، ويكتسب لونا عاما غير شخصى، ذلك هو اليوت وهذا هو «بعض، ما حققه.

قائمة ببعض الدراسات التي نشرت على ت.س. اليوت:

- (1) Leonard Unger: T.S. Eliot: A Seelcted Critique
- (2) Elizabeth Drew: T. S. Eliot: The Design Of His Poetry.
- (3) Helen Gardner: The Art Of T.S. Eliot.
- (4) Kristian Smith, Poetry and BelieLin Work Of T.S. Eliot.
- (5) Williamson, George "The Talent Of T.S. Eliot,
- (6) Hugh Ross Williamson: The Poetry Of T.S. Eliot.
- (7) Frank Wilson: Six Essays On The Development Of T.S. Eliot

الرؤية المجنحة.

ستانلي هايمان

كتاب الشهر لناقد انجليزي حديث هو ستانلي هايمان. وقد أعيد طبع الكتاب أربع مرات آخرها في سبتمبر عام ١٩٦١.

يحاول هايمان في هذا الكتاب تحقيق غرضين أساسيين.

أولا : دراسة لطبيعة النقد الحديث معتمدا في ذلك على أمثلة لنقاد محدثين يسوقها في كتابه.

ثانيا: تتبع الغيوط التي يجدها في النقد الحديث حتى يصل إلى جذورها في التقاليد النقدية القديمة.

يبدأ محاولا تعريف النقد الحديث. ما مفهومه؟ ما الانجاهات الفالبة عليه أو المميزة له؟ أوبعبارة أدق ماذا نعنى باصطلاح النقد الحديث؟

[«] المجلة، العدد ٧٥، مارس ١٩٦٣

النقد الصديث في رأيه هو استخدام وسائل غير أدبية، وأنماط من المعرفة، بطريقة منظمة لتيسير فهم «الأدب». ويقصد هايمان بالوسائل غير الأدبية أشياء كالارتباطات النفسية أو الترجمات الكلامية، وكلها تهدف إلى القراءة الواعية الدقيقة للنص الأدبي وفي ضوء ذلك التعريف أيضا، نرى أن النقد الحديث يستعين في أداء مهمته بأنماط مختلفة من المعرفة فالى جانب العلوم الاجتماعية، يستعين الناقد بعلوم التشريح، والأحياء، وفقه اللغة، وعلم الكلام.

ويعتمد النقد الحديث بصفة عامة على مفهومات أساسية ظهرت في القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، مفهومات ساقها أربعة مفكرين عظام هم: دارون، وماركس، وفريزر وفرويد.

فدارون ساق رأيه القائل بأن الإنسان جزء من النظام الطبيعى وأن الثقافة درجة فى التطور. وقدم ماركس الرأى القائل بأن الأدب يمكس الثقافة درجة فى التطور. وقدم ماركس الرأى القائل بأن الأدب يمكس مباشرة ،وأما فرويد فقال بأن الأدب تعبير متخف عن الرغبات المكبونة، شأنه فى ذلك شأن الأحلام، ونادى فريزر بأن الأساطير والسحر والطقوس الدينية تختفى خلف معظم الموضوعات التى يعالجها الأدبيب. حقا أن هناك آراء أخرى هامة ظهرت فى تلك الفترة، ولكن تلك الفترة، ولكن تلك المفاهيم الجديدة الأربعة كانت محور الاهتمام أكثر من غيرها. والجديد هنا أن تلك المفاهيم ببرز فيها جانبان هامان: القول بأن الأدب موضاة أو درس أخلاقي، والقول بأنه ضرب من التسلية.

وفى ظل تلك المفاهيم الأربعة يسوق الناقد العديث عدة أسئلة لم تكن تظهر فى معجم تقييمه للأعمال الفنية فى الماضى: ما أهمية الممل الفنى بالنسبة لحياة الفغان، الطفولته، لأسرته؟ ماهى رغبات الفنان واحتياجاته؟ ما علاقة ذلك العمل بالجماعة وبيئة الفنان أو كيانه الاقتصادى؟ ماذا يحققه العمل الفنى للفنان والقارىء؟ وكيف؟ وأخيرا ماهي أهداف العمل الفنى؟ ما مبلغ صحتها، وإلى أي حد تحققت.

وإذا كان ماثيو أرنواد قد نادى بأن النقد يعتبر خلقا فقد تعفظ فى ذلك إلى حد بعيد. لقد قال بأن النقد خلق على أساس أنه يعهد الطريق أمام الخلق النفى، فهو اذن خلق. أما هايمان فيرى غير ذلك. النقد في أمام الخلق النفى، فهو اذن خلق. أما هايمان فيرى غير ذلك. النقد في رأيه فن، شأنه فى ذلك شأن أى فن آخر. فالأدب مثالاً يتخذ تجاربه من الحياة بطريق عبر مباشر، أما قول ت. س. اليوت: وفى رأيى أن أى مدافع عن النقد لن يجرز أن يقول أن النقد فن تلقائى مستقل، وفقد عفى عليه الزمن فى رأى هايمان، خاصة بعد ظهور كتاب ريتشاردز ومبادى، النقد الأدبى، فى عام ١٩٧٤. وإذا كان النقد فنا، فإنه لايستطيع مع هذا أن يقوم أو يعيش فى عزلة فهوم مستقل ولكنه يرتبط كلية بالشعر الحديث، هو يغذى الشعر الحديث ويرسم له خطاه ألا أنه أيضا عاللة عليه، وخادم له. إن العمل الغنى هو الذى يمد النقد بالموضوع الذى يتناوله، وإذا لم يكن هناك موضوع، فلا يمكن أن يقوم نقد.

ويتسم النقد الحديث بسمتين أساسيتين أولا: أنه يقترب بخطى ثابتة من العلم، وحينما نقول أنه يقترب من العلم فنحن لا نعلى أنه سيصبيح علما في المستقبل، ولكنه يتجه إلى انتهاج نفس الوسائل التي يلجأ إليها العلم في انباعه أنظمة معينة محددة تتسم بالموضوعية العلمية.

ثانيا: يتجه النقد الحديث إلى ما يمكن أن يسمى بالنقد الديمقراطى هفكل إنسان، على حد قول أدموندبيرك «ناقد» يقول بيرك فى مقال عن «الجليل والجمال» أن المقياس الحق للفنون فى مقدور كل إنسان، وأن الملاحظة العابرة للأشياء العادية، أو التافهة قد تلقى بخيوط قوية من الضوء، بينما تتركنا الحكمة والاجتهاد، بانتقاصهما من شأن تلك الملاحظة، نتخبط فى الظلام، أو تفعلان بنا ماهو أبشع، تخدعاننا بأضواء زائفة، وجملة القول أن قوة الإنسان وامكانياته وحدها، دون مساعدة من أحد، تحمل منه ناقدا.

* لمحة تاريخية

ليس من العسير على المتتبع لجذور النقد الحديث أن يرى أنها تمتد حتى نبدأ بالناقد الأول أفلاطون، وتغذيها وتقويها آراء أرسطو. والواقع أن الإنسان مهما بلغ جهله بتطور النقد الأدبى لايستطيع أن ينكر حق منين المفكرين في الريادة، فقد تنبأ الاثنان بل ساقا كثيرا مما نعتبره نحن الآن من أخلص مبادىء النقد الحديث. حقيقة أن هناك تباينا شبه جوهرى في منهجهما. فقد كان أفلاطون مثلا يستغل كل ما لديه من معلومات في شرحه أو تناوله لقصيدة من الشعر بينما نجد أتباع مدرسة أرسطو الجديدة في جامعة شيكاغر يؤكدون أن أرسطو له يكن يفعل شينا

من هذا القبيل، إذ كان يتناول القصيدة كوحدة قائمة في حد ذاتها، غنية عن المعلومات الخارجية، مستقلة استقلال الكائن الحي ذاته.

ولقد قلنا أن التباين بين المنهجين شبه جوهري لأننا في الواقع نجد نقادا لهم وزنهم في الميدان الفني من أمثال بيرك، وجون كرو رانسوم، وغيرهما يؤكدون أن منهج أرسطو لم يكن بختلف عن منهج أفلاطون في شيء، ان لم يكن منهجا، أفلاطونياً بحتا، فمجرد قراءة كتاب والمسعوء لأرسطو تثبت أنه، إلى جانب مناداته بالتمسك بالدراسة الحرفية للنص بقدر الامكان، كان يتناول العمل من زاوية مماثلة لتلك الدي اتخذها أفلاطون من قبل. فقد عمق، على سبيل المثال، نظرية أفلاطون عن المحاكاة Mimesis معق، على سبيل المثال، وحينما يتحدث عن عملة التطهير Catharsis فهو أنما يقدم خلفية الجتماعية نفسية ينعكس عليها وأمامها العمل الأدبي لتكونه وتحدد معالمه، وعليه نستطيع القول بأن أرسطو تنبأ بأكثر من جانب من جانب من جانب النقد الحديث.

واستمرت تلك التيارات العديثة للنقد في الظهور من أن لاخر منذ «أريستاكيوس» ونقده الاجتماعي قبل ميلاد المسيح بقرنين، حتى ظهور دانتي، ويترارك، ويوكاسيو في القرن الرابع عشر الميلادي. وانجه النقد إلى ما يمكن أن يسمى بالنقد الرمزي بالاصطلاح الحديث. ثم بدأ النقد «البيئي، مع ظهور «فيكر جامباتستاه الإيطالي بكتابه «العلم الجديد» (١٧٢٥) متضمنا تفسيرا نفسيا اجتماعيا لهوميروس، ثم تطور الانجاه النقدى بعد ذلك بعيدا عن فيكو مع ظهور وروح القوانين Thes Pirit of بينا المناس عشر (روح القوانين الثامن عشر (۱۷٤۸) لمونتسيكو. وفي النصف الثاني من القرن الثامن عشر لم يعد القانون والتاريخ مركز الثقل في الحركة النقدية، بل انتقل ذلك المركز إلى الأدب والفن، وأخذت ألمانيا على عائقها ريادة تلك الحركة الجديدة، وهذاك ظهرت أسماء لمعت في دنيا النقد مثل وينكل مان، وليسنج، و وهيردر،.

بدأ وينكل مان بكتابة وتاريخ الفن القديم، (١٧٦٤) ، متناولا الغن التشكيلي عند اليونان في ضوء النيارات السياسية والاجتماعية والقلسقية في ذلك المصر، ثم تصدر وليسسم، الحسركة النسقدية بكتابة Laccon بعد ذلك بعدة سنوات، مؤكدا فيه نسبية الإشكال الفنية عبر الفنزات التاريخية، وموليا اهتماما كبيرا لقواعد أرسطو. أما هيردر فقد طور النقد البيلي، كما طور أيضا المفاهيم التاريخية في كتابه وقلسفة التاريخ، مؤكد المنهج المقارن الذي تبعه في كل الميادين التي تناولها.

كانت كل هذه المجهودات التى عرصنا لها حتى الآن مجرد بنور ظهرت ثمارها فى القرن التاسع عشر. ظهرت فى اكوليردج، أول ناقد حديث بمعنى الكلمة. ويعتبر كتابه Biographia بحق أنجيل النقد الحديث، وقد ضمنه كوليردج مبادئه الدينية والنفسية والفلسفية فى النقد والشعر.

وفى نفس الوقت انتقل التقليد القائل بأن الأدب تعبير عن المجتمع إلى فرنسا عن طريق مدام دى ستايل في كتابها «الأدب في ضوء الهيئات الاجتماعية، الذي يعتبر المسئول الأول عن النقد «البيوجرافي» عند «سانت بيف» والنقد الاجتماعي عند «تين Taine». والرأى المسائد أن «سانت بيف» هو النقطة التي انشق عندها التقليد النقدي القديم إلى فرعين فمن ناحية، كان «سانت بيف» ينظر إلى النقد باعتباره علما اجتماعيا يتناول المؤلف على صنوء جنسه، وبلده وعصره، وأسرته، ونوع الثقافة التي تلقاها، وبيئته المبكرة، ورفاقه، وأصدقاء طفولته، والسمات المميزة له جسميا وعقليا، وخاصة نقاط الصنعف عنده وهذا الاتجاه هو الذي يستمر بعد ذلك عند «تين» و براندز، و «برونبير».

ومن ناحية أخرى نرى اسانت بيف، يصر على أن الفنان لابد وأن يستنشق عبير من سبقوه على الدرب. وهذا الانجاه الثانى عند سانت بيف طوره بعد ذلك نقاد كأرنولد، وبابيت، والبوت ويحس اسانت بيف، بالانفصام بين الانجاهين. فيقول أن الناقد الكامل هوالذى يجمع بين هذين الانجاهين. ولكنه يدرك فى الوقت نفسه أنهما ضدان يصعب الجمع بينهما وأن التوفيق بينهما يعتبر استحالة، أو احلما، لامكن تحقيقه.

ويمترف «تين» بعد ذلك بالتشابه الكبير بينه وبين رواد النقد الألماني مثل Michelet, Lessing ولكنه في نض الوقت يردنا إلى تأثير سانت بيف. فنحن نعرف أن المعايير النقدية الثلاثة: الجنس، اللحظة، الوسط، التي يدور حولها نقد «تين» كانت موجودة فعلا عند سانت بيف الذي استصارها بدوره من هيجل الذي أخذها هو الآخر من هيردر.

وهكذا استطاع تين بارتباطه بالتقليد النقدى وجمعه لتشعباته فى بؤرة واحدة أن يصبح هدفا مكشوفا لكل الانتقادات والاتهامات التى وجهت للفقد الحديث، وما أقسى قول «فلوبير» فى خطابه لجورج صاند عن النقاد: «فى عصر عائد التقاد علماء لغة، وفى عصر سانت بيف، وتين كانوا مؤرخين، فم تى يصب حون فنانين ـ فنانين مقينين؟،

ثم جاءت الخطوة التالية، وكانت خطوة كبرى دفعت بالنقد مراحل إلى الامام . ففي عام ١٩١٧ نشرت Jane Ellen Harrison وهي محاصرة في قسم الدراسات القديمة في كلية نيوهام بكمبردج، نشرت كتابها:

Themis: A Study Of The Social Origins Of Greek Religion

وأهمية ذلك الكتاب ترجع إلى إحداثه ثورة جديدة بادخال المؤلف لنظريات علم الأنشروبولجيا المقارنة في دراستها للفن والفكر الإغريقيين. في نفس العام نشر كورنفورد Conford أحد زمسلاء هاريسون في كمبردج، كتابه From Religion To Philosophy متبعا وسائل الأنثروبولجيا في دراسته للفكر الفلسفي عند الاغريق. وفي عام 191۳ نشر ، جلبرت مرى، وهدو من أكبير ثقاة الفكر الكلاسيكي Eurioides and His Age

ثم نشرت مس هاریسون Ancient Art and Ritual

وتعددت المقالات والكتب، كلها أو معظمها يطبق قواعد الانثروبولجيا على الميدان الجديد، حتى كانت قمة تلك الاعمال جميعها في كتاب مس ، جيسى وستون، From Ritual To Romance).

ورغم أن هذه الاعمال التى توالت منذ عام ١٩١٧ تعتبر أعمالا نقدية لا غبار عليها، ألا أنها لم تستطع أن تبدأ العركة النقدية العديئة بالمعنى الكامل، إذ أنها لم تنجح فى اجتذاب أنظار الدارسين بما فيه الكفاية لتحقيق ذلك الغرض، وحدث نفس الشيء مع كتاب على جانب غير قليل من الأهمية، ونعنى Scepticisms الذي كتبه ١٩١٩ وفيه استغل الكاتب معلوماته عن فرويد ليضع بعض ممادىء النقد العديث كقوله بأن الشعر ، نتاج طبيعى عصوى، له وظائفه الواضحة، وقابل للتحليل.

اذن فكل هذه الأعمال رغم أهمية كل منها في حد ذاته، لم تستطع أن تكون في مجموعها، أو على الأقل أن تثير غبار معركة نقدية كبيرة. وظل الأمر على هذا الحال هتى جاء ريتشاردز لينشر أول كبيرة. وظل الأمر على هذا الحال هتى جاء ريتشاردز لينشر أول روائعه ممادىء النقد الأدبى، (١٩٢٤) مناديا بأن التجربة الجمالية لا تختلف عن التجارب الإنسانية الأخرى في شيء، ويمكن دراستها بنفس الطريقة ولم يكن القول في حد ذاته بجديد، فقد سبقه إليه أيكين Ankon قبل ذلك بخمسة أعوام، وسبقهما معا جون ديوى في حديثه عن مبدأ الاستمرار، في التجرية الإنسانية عام ١٩٠٣ في كتاب Studies in المواعد المحاعيا سيما أن ريتشاردز نشر قبل ذلك بعام كتاب معنى المعنى The للحماعيا سيما أن ريتشاردز نشر قبل ذلك بعام كتاب معنى المعنى المعنى Meaning Of Meaning

ولكن هل يعنى هذا أن النقد الحديث قد كسب المعركة؟ وأحب هنا أن أعيد إلى الاذهان ما سبق أن قلته من أن النقد الحديث مرتبط في أذهاننا بالاتجاه الطمى الذى أصبح من أهم خصائصه. الواقع أن المعركة لم تنته بعد. فالنقاد أنفسهم لم يستقروا على رأى بعد. فهاهو ميدلتون مرى، بهاجم ذلك «العلم الخيالي» بأن النقد يمكن أن يصل «إلى دقة العلم» يهاجم «الأمل الخداع» في اصنفاء صبغة الأهمية على لغة النقد بصغة دائمة. بل أن التخبط بصند نلك المشكلة قد بلغ حدا جعل نفس الكتاب «مشكلة الأسلوب» بعقد يرتبط ارتباط المعادلة الرياضية، بالظروف الاجتماعية والاقتصادية للعمل الفني. بل ان جون كرور انسوم نفسه يهاجم ذلك الانجاء العلمي في النقد العديث.

ولكن ذلك الانشقاق والتخبط يقل خطرهما إذا قورن بخطر أشد وأدهى: ونعنى به تعصب فقة معينة لهذا الاتجاه في النقد بطريقة عمياء فماكس إيستمان يعلن مبادىء «علم جديد يتخذ من الأدب موضوع دراسته، وكالفرتون يدعو لنقد جديد يجمع بين علم النفس وعلم الاجتماع وعلم الأنثروبولجيا.

ويتساوى مع هؤلاء المتعصبين فى خطورتهم على النقد المديث آخرون يهاجمونه لا عن تعصب لقصية قد تكون عادلة، بل عن جهل، وتمسك بهذا الجهل وخوف عليه. وأشد هؤلاء خطرا على النقد هم نقاد الصحف. فناقد الصحيفة يقدم ما يشبه العرض لكتاب ما، معتقدا أن ما يقدمه هو النقد الصحيح وما عدا ذلك هراء وقشور.

وأخيرا، قد لا نستطيع أن نصل إلى كلمة فاصلة في النقد الحديث: إلى أين وصل، ومتى ينهي المعركة حتى يتمتع بفترة استقرار طويلة؟ فمثلا نجد السوق الفكرية مليئة بالتيارات المتصاربة المتشاحنة. هناك المدارس المختلفة لعلم الجمال، تلك المدارس التي كانت في يوم من الأيام تملأ المجلات الأدبية بالحرارة والحياة، هناك أيضا أتباع المدرسة الأيام تملأ المجلات الأدبية بالحرارة والحياة، هناك أيضا أتباع المدرسة التعبيرية وأتباع التأثرية، وهناك حواريو الأنسية الجديدة وأصدادهم .. ألغ. وكلهم لاتجمعهم كلمة سواء بل يتناحرون بصورة دائمة مستمرة. على أي شيء؟ ما أتفه ما نجنيه من هذه المعارك. جميعهم يقولون على أي شيء؟ ما أتفه ما نجنيه من هذه المعارك. جميعهم يقولون الكثير في الظاهر ولا يقولون شيئا على الأطلاق في حقيقة الأمر. كلهم يتناولون قشورا سطحية لا تص المشكلة الأساسية في شيء. وبينما يتطاير زجاج المعارك فوق السطح، ينزل الناقد الحق إلى المنجم العميق، يحفر ويحفر، قد تتلوث يداء بالطين ولكنه قد يستطيع في الطوب النجاية أن يصل إلى جوهرة تعوضه ما يجنيه من قاذفي الطوب والزجاج فوق السطح.

ما وياء الواقعية والمثالية.

تأليف: ويلبر مارشال إيربان **

ان التناقض بين الواقعية والمثالية لا أهمية له: فليست تعبيرات
 الذاتية والموضوعية، الواقعية والمثالية الا تجريدات عامة،

كانت هذه الكلمات التى قرأها المؤلف (١) فى بداية حياته فى كتاب وفلسفة الدين، لهيجل هى التى أثرت فى اتجاهه الفكرى، وجعلته لا يقبل أن يقال عنه أنه واقعى صرف أو مثالى صرف.

لهذا يعبر المؤلف في أكثر من موضع من كتابه عن مخاوفه من خطورة ذلك الانفصال بين ما يسمى بالواقعية والمثالية، تلك الخطورة هي التي دفعته إلى تسمية هذا الكتاب مما وراء الواقعية والمثالية، . وهو يؤمن بأن ذلك الانفصال مفروض على العقول الناضجة التي تشترك

الجلة، العدد ٨٦، فبراير ١٩٦٤.

⁽١) ويلبر مرشال أبربان، فيلسوف انجليزي حديث.

فى كذير من الاتجاهات والميول الفلسفية رغم الاختلاف والتباين الظاهر والذي يغرى بذلك الخمساس الظاهر والذي يغرى بذلك الاحساس بأن التناقض والانقصال يفتقدان أبسط الجذور الفكرية سببا في حالة بؤس فكرى عميق دفعت المؤلف إلى نشر هذه الدراسة ليفضح ذلك الوهم الذي يعرقل التيارات الفكرية الجذرية.

ولقد ظل «ايريان» وطول الوقت(1) يردد لنفسه هذين السوالين: أو لا : كنف نشأ مثل ذلك التصارب الخطد؟

ثانيا : كيف يمصنى الجدل حوله هكذا، بلانهاية، ودون أن يقتنع أحد الطرفين.

ويجيب «ايزيان» على السؤال الأول قائلا بأن الصراع أصبح ظاهرة مميزة للعسر الحديث، خاصة بعد التفسير السيكولوجي لنظرية المعرفة عند «لوك» و «هيوم»، ثم أن ذلك التعارض الذي نراه الآن لم يكن موجودا في الفاسفة الأوربية القديمة.

أما السبب في صفة اللانهائية التي اكتسبتها السركة فيرجع، من وجهة نظر المؤلف على الأقل، إلى أن الجدل العميق الذي تميزت به العقود الأولى للقرن العشرين انتهى إلى ما يمكن أن يسمى بالسلام من غير انتصار، سلام مرده الاجهاد، سلام يتسم بالركود. وفي مثل هذه

Beyond Realism and Idealism The Philosophical (۱) Review. Vol XXIV, No. 2, 1917

الحال من الركود لايستطيع أحد الطرفين أن يثبت خطأ الآخر، أو يؤكد صحة رأيه هو.

وينقسم كتاب «أيريان» إلى قسمين في القسم الأول يحاول المؤلف أن ينحى التمارض جانبا وأن يستطى عليه. يريد في هذا القسم أن يبرهن أنه ليس من المستطاع اثبات أى من الطرفين منطقيا أو واقعيا. ثم أننا سوف نكتشف في النهاية، بعد أن تتفهم طبيعة ذلك التناقض، أن الموق فين في حقيقة الأصر لايتعارضان، بل أنهما يكملان بعضهما بعضا.

ففى الفصل الأول، وهو تحت عنوان «نظرية المعرفة بصفة عامة» والتناقض بين الواقعية والمثالية، لايتفق مولفنا مع الفلاسمة الذين يهاجمون نظرية المعرفة لذاتها ويتهمونها بالسخف والعقم على أساس أنها مجرد تفكير لا طائل منه. أما «ايريان» فيقول أننا يجب أن «نفكر في الفكر»، إذ أن نتاج ذلك التفكير من معرفة بل حتى من علم سوف يكتسب معنى هاما في نظرنا. ثم «أن مجرد وجود المعرفة والعلم في الروح البشرية، هذه الحقيقة وحدها تزيد في مغزاها الفلسفى على الرحة البيعة، والتي يكتسبها عن طربق دراسة العلوم الطبعية».

وهناك أناس ينكرون وجود ما يسمى بمشكلة المعرفة أساسا. فبينما يمكن الشك فى أى وقت فى عقيدة أو نتيجة فكرية، فاننا لإمكننا أن نشك فى الأشياء التى لدينا أو الأشياء الموجودة حقا. فإذا قلنا أن فلانا مريض بالجدرى مثلا، يمكننا أن نشك فى كلمة الجدرى باعتبارها تصورا عقليا، ولكن هل يمكننا أن نشك فى وجود ذلك الشيء الذى المطلعنا على أنه الجدرى وأعطيناه هذا الإسم؟ وفى هذا يقول، جون ديوى، (١): وقد يشك المرء فيما إذا كان مصابا بالحصبة أم لا، لأن الحصبة لفظ مجرد، تخصيص، ولكنه لايستطيع أن يشك فيما لديه بالخبرة - لا لأنه اكتسب معرفة مباشرة بها، كما يؤكد الكثيرون فى أكثر من موضع - بل لأنها ليست مسألة فكرية على الاطلاق، ليست مسألة صحة أو زيف، يقين أو شك، ولكنها مسألة وجود،

ويرد ايريان، على ذلك قائلا أن امتلاكنا لشيء نسميه المعرفة ليس ضمانا بأن يكون ضمانا بأن يكون ضمانا بأنه ان يكون مجرد شكل من أشكال السلوك الحيواني، أي أنه من المستحيل أن نشك في تمكنا لهذا الذي نسميه معرفة، ولكن الشك ممكن إلى حد كبير حول مغزى وأهمية هذه المعرفة.

وإذا سلمنا في نهاية الأمر بضرورة المعرفة، وأننا لابد أن نعرف، لوجئنا التفسير والتبرير اللازمين لحركتي الفكر المتناقضتين: الواقعية والمثالية. إذ أنهما تمثلان أصرارا على التفكير في الفكر، ثم أنهما تمثلان تقدما متداننا المعرفة.

ونسأل أنفسنا: أين ينشأ ذلك التعارض بين الاتجاهين؟ ان كملا من الواقعية والمثالية تسلمان أساسا بوجود المعرفة، ولكن المشكلة التى يختلفان حولها هي صحة هذه المعرفة. وهما حينما يختلفان يكون

⁽¹⁾ Experience and Nature, P. 21

لختلافهما حول قيمة المعرفة، مما يتضح معه أن المشكلة في جوهرها مشكلة قيمة والمأساة، أو قل الملهاة، في هذا أن كلا من الطرفين ينحو منحدي يجعل المعرفة الحقة ضريا من المحال. فالفيلسوف الواقعي يرى أن مغزى المعرفة . قيمتها ـ ينعدم إذا لم نعتبر المعرفة شيئا منفسلا مستقلا عن العارف أما من وجهة نظر الفيلسوف المثالى فإن قيمة المعرفة تنعدم إذا لم نعتبر موضوع المعرفة منطقا بالنقل المارف ومعتمنا عليه.

وينتقل إيربان بعد هذا مستعرضا المثالية والواقعية في تاريخ الفاسفة متناولا المشكلة في فترتيها القديمة والحديثة. وفي رأيه أن مشكلة المعرفة قديمة قدم الفكر الفلسفي، وأن التعارض بين الواقعية والمثالية موجود منذ البداية. ومع هذا فإن المشكلة بصفة عامة وذلك التعارض بصفة خاصة من نتاج العصر الحديث.

لقد كانت الفلسفة الأوربية إلى ما قبل دلوك، تقوم على مبدأ أساسى وهر الثقة في العقل الإنساني شم جاه «لوك» بنظريته عن فسيولجية المعرفة وماتبعها من الشك الهدام، وكان هذا بداية لظهور مشكلة المعرفة بمفهومها الحديث، وينطبق نفس الشيء على التعارض بين الواقعية والمثالية. فمع أننا يمكننا القول بأن أفلاطون كان مثاليا وأن أرسطو كان واقعيا الا أن التعارض حديث كلية، نشأ عن أسباب وظروف تاريخية محددة.

ظهرت الكلمتان أول ما ظهرتا فى نهاية القرن السابع عشر، إذا استممل لابينز لفظة «المثالى، على أنها عكس «المادى، أى «الشكل» صند «المادة»، والغريب أن تفسير اللفظة فى ذلك الوقت بهذا المعلى كان آخذا في الاختفاء بسرعة ملحوظة، لأنها كان عليها أن تكيف نفسها مع التغيرات التي جاءت مع فلسفة «ديكارت» و «لوك»، وأصبحت الكلمة بعد هذا تعلى الاتجاه الذي لايمترف بحقيقة خارج عالم الفكر أو المقل. ولما كان «باركلي، هو أول فيلسوف استعملها بهذا المعنى، فقد أصبحت الكلمة في معناها الجديد لاتذكر الا مرتبطة باسمه. وكان ذلك المفهوم للمثانية هو الذي أدى إلى ظهور الواقعية مؤكدة وجود عالم حسى خارجي مستقل عن عالم العقل.

ويأتى دكانت البرى الموقف كما يلى: دباركلى، وولف Wolff من ناحية ، يؤكدان بمثاليتهما أنه لا وجود الا لكائنات مفكرة ، وأن الأشياء الأخرى التى نعتقد أننا نحسها ليست الا مجرد أفكار فى عقول هذه الكائنات المفكرة ، والانجاه الواقعى المناهض من ناحية أخرى .. يأتى دكانت المورسي أسس نظريته المثالية المتعالية (١) التي تقرم فى جوهرها على رفض المثالية الجامدة عند دباركلى ، والمثالية الجدلية عند دديكارت ، ورغم هذا فما لبث اسم دكانت ،أن ارتبط بمفهوم المثالية بصفة عامة . وبعد ،كانت ، و «هيجل، تكتسب اللفظة تغييرات جوهرية ليس هذا مجال سردها .

وإذا كانت المثالية قد اضطرت أن تكيف نفسها مع التغيرات الجديدة، كما سبق أن ذكرنا، فقد اضطرت الواقعية أن تفعل نفس الشيء،إذ كان عليها هي الأخرى أن تكيف نفسها مع الظروف

⁽¹⁾ Transcendental Idealism

الجديدة . . وكانت نتيجة ذلك أن أكتسبت كلمة الواقعية ألوانا وشروحا شتى، إلى حد القول بأن لدينا ضروبا من الواقعية تتعارض فيما بينها تماما كما نتعارض الواقعية . ككل ـ مع المثالية .

فإذا أردنا أن نستخلص من هذه النظرة التاريخية شيئا، فإننا نخرج بشيء وإحد، وهو أن المشكلة ليس أساسها افتقار اللفظتين إلى المعنى أو صيقه، بل أن أساسها امتداد ذلك المعنى وغناه، أي بعبارة أخرى اننا لانستطيع أن نصل إلى تعريفات محددة ينتهي إليها كل اصطلاح في ظلاله المختلفة، أو أننا إذا أردنا أن نصل إلى مثل هذه التعريفات فلن نستطيع ذلك دون الرجوع إلى عاملي الزمان والمكان وظروفهما، لهذا، إذا أمكننا أن نتصور اللفظتين على أنهما قطبان، فإن ما بينهما لم يكن دائما فراغا مليئا بحركة التصاد والتنافر. فقد مرت المثالية من مرحلة المثالية الموضوعية التي يمكن أن نعتبرها واقعية روحية. ومن الناحية الأخرى مرت الواقعية من واقعية حسية إلى أنماط متعددة من الواقعية النقدية حتى وصلت إلى الواقعية المنطقية التي تختلف قليلا عن المثالية. إذن فلم تكن المسافة بين القطبين فراغا أو طاقة تنافر محض، بل اننا في بعض الأحيان لانغرق بين الانجاهين إلا بكلمة.

ورغم هذا التباين بين الاتجاهين العامين للواقعية والمثالية ورغم التغيرات التي تطرأ على كل منهما فإننا لانستطيع أن نتكر وجود مايسمي دوافع أبستمولوجية(١) متظفلة في الاتجاهين على السواء، واضحة حتى مع التغيرات التاريخية التي يمران بها. ونستطيع أن نسمى هذه وبالقوة الدافعة المثالية، وقدرة الواقعية على المقاومة. والمثالية ذاتها هي القوة الدافعة لكل الثقافات الحية، فهي تخلق وتعيي وتصلح. وإذا كانت المذالية هي القوة الدافعة للحياة فإنها أيضا القوة الدافعة للمعرفة والفلسفة. وريما استطعنا أن نرجع إلى أفلاطون ومنطقة اللتأملي الاحساس بأن الدقيقة لا توجد في عالم الحواس الذي يخصنع للتغيير الدائم، ولكنها توجد في عالم اللحس، في عالم الافكار الذي يعطى الظواهر الحسية وجودها الدائم. وأمام هذه القوة الدافعة للمثالية كانت تظهر دائما مقاومة الواقعية الذي تحاول تسفيه ما تنادى به المثالية على أساس تحقيق تكيف أولى، بل حتى عضوى مع العالم الخارجي.

وقبل أن ننتقل إلى المذهبين نتناولهما بالتفصيل، بقيت كلمة عن طبيعة التمارض بينهما: ماهو الطابع الذى تنسم به هذه المعركة بين الاتجاهين الفكريين؟ يقول كثير من الفلاسفة بأن المعركة جدلية الطابع، على أساس أن أى مناقشة لنظرية المعرفة تعلى الخروج من نطاق الوجود إلى حيز الجدل، وأن نظرية المعرفة بصورة عامة تعلى «الانتقال النام من عالم الأشياء إلى عالم الجدل والمعاني، (١/)

فلنطبق هذا الكلام على المشكلة في صفتها العامة، ثم ننتقل بعد ذلك إلى الجانب الخاص. إذا تناولنا جدلا حول نظرية المعرفة، لرأينا

⁽¹⁾ Epistemological Intentions.

⁽²⁾ John Dewey, Experience and Nature P. 140

في سهونة أن الجدل لايدور حول الأشياء على الاطلاق، بل يدور حول معنى وقيمة مانسميه بالمعرفة. وهذا مايتضع بصورة أقوى في أي جدل حول حقيقة المثالية والواقعية .. فمثل هذا الجدل لايدور حول وجود الأشياء أو عدم وجودها .. لايقوم حول صحة أوزيف الافتراضات التي تستخدم لتفسير الأشياء ولكنه يدور دائما حول معنى المعرفة. فصاحب المذهب الواقعي يعنقد أن المعرفة الحقة مستحيلة إلا إذا كان الشيء المعروف مستقلا عن العارف، في حين يعتقد صاحب المذهب المثالي أن المعرفة غير ممكنة إذا كانت مستقلة تماما، أي أنها لا تتحقق الا إذا كان هذاك اتحاد بين العارف والمعروف. وكل هذا الجدل كما نرى لايتصل بالأشياء ذاتها بقدر ما يتصل بعالم الجدل والنقاش وهذا بدخل المناطقة الوضعيون.

فحده بث ذلك الانتقال من عالم الأشياء إلى عالم المعانى دعا المناطقة الوضعيين إلى اعتبار المشكلة برمتها لامعنى لها. فهم يرون أنه لاوجود نلم قياس الحسى الذى يمكننا أن نعاير به ذلك السوال الميتافيزيقى . ويتفق معهم «ايريان» حول هذه النقطة ، ولكنه لايرى معهم مايرون من أن السوال لامعنى له . فليس هناك ضرورة تحتم هذا مجرد انعدام المحك الحسى، لسبب بسيط، وهو أن المشكلة لاتدور حول «أشياء» . حول صورة نريد أن نتأكد من صحتها ، أو حادثة تاريخية نريد أن نرجعها لتاريخها الصحيح ، أو اكتشاف علمى أو غير ذلك . ولكن المشكلة تقع داخل نطاق الجدل والمعنى . ومن هنا تبرز أهمية المشكلة .

بعد هذا ينتقل المؤلف ليتناول المذهبين كلا على حدة، يناقش ماهية كل اتجاه، أين يقف وعلى أى أساس وإلى أى شىء يرمى؟ وأين يتفق أو يختلف مع الاتجاه الآخر.

• القوة الدافعة للمثالية: الانجاء المثالي.

سبق أن أشرنا إلى أنه ليس من اليسير أن نعنم أيدينا على تعريف بسيط مناسب لأى من الاتجاهين. فما هى المثالية مثلا؟ لو أردنا تعريفا مناسب لها استطعا الوصول إليه، ولكننا نستطيع أن نحدد، بقدر المستطاع، الاتجاه العام للفكرة المثالية عبر تغيراتها التاريخية، أى نحدد الخط المشترك الذي يمتد عبر هذه التغيرات. وإذا كان الأمر كذلك، وإذا كان من العسير الوصول إلى التعريف البسيط، فالافصل أن ندع أتباع كان من العسير الوصول إلى التعريف البسيط، فالافصل أن ندع أتباع هي النظرية القائل بأن المثالية هي النظرية القائلة بأن العالم موجود في العقل. ولما كان العقل لاينفصل عن القيمة، اذن فقد كان ددين انج، محقا من ناحية المبدأ حينما قال أن المثالية هي (تفسير العالم حسب معيار القيمة، أو على حد قول أفلاطون فكرة الخير) ومن هذه المقتطفات تتضح لنا المثالية قول أفلاطون فكرة الخير) ومن هذه المقتطفات تتضح لنا المثالية الميتافيزيقية التي كانت تلون الفكر الأوربي منذ البداية.

تلك اذن هي الخطوط العريضة للاتجاه المثالى، ولكننا لكى ننفهم ذلك الاتجاه على حقيقته يجب أن ننحى جانبا تلك الفكرة الخاطئة القائلة بأن الواقعية هي السلوك «الطبيعي، للإنسان، في حين أن المثالية هي «النقد الحديث» للمعرفة الإنسانية. فالحقيقة أن الإنسان مثالى واقعى فى نفس الوقت. إذ أن العالم الذى يعيش فيه ذلك الإنسان ملى، بأعداد من الأشياء الحسية، ولكنه أيضا ملى، بأشياء لاتوجد الا على المستوى الفكرى. خذ مثلا: الله، الحب، المجد، الشهرة، العدالة، كلها تتصل يعالم المثل المتعالى ولكن استعداد الإنسان للقتال والمعاناة والموت من أجلها يضفى عليها صبغة أخرى. فهذه الأشياء ذاتها، فى لحظات التجرية، تصبح أكثر الأشياء دواقعية، بالنسبة لذا هذا جانب واحد من جوانب النظرية المثالية تصبح معه الأشياء مواقعية فى نفس الوقت.

أما الجانب الآخر فهر الاعتفاد بأن عالم الحواس ليس عالما واقعيا، لهذا يحاول المذهب المثالي التدرج من الأشياء الموجودة في العقل إلى الأفكار وإن أعظم اللحظات في التاريخ الفكري لأي إنسان حيدما يكتشف خداع حواسه، بل أكثر من هذا حينما يكتشف خداع الأفكار وتذاقعنها.

● المذهب المثالي في التراث الفكرى الأوربي.

إذا غضضنا الطرف عن تشابه الفكر الأغريقى والفكر الشرقى، وجدنا أن المذهب الأفلاطونى بحمل فى طياته بذور المثالية الطبيعية. وعمالم المداهب عدد أفلاطون ليس هو عالم الواقع، والواقع فى نظره هومانسميه بالأفكار، وأفلاطون لا يرجع الحقيقة إلى عالم الحس المتغير، بل إن الوجود الحق فى الأفكار التى تضفى على الطواهر ما تتسم به من وجود دائم.. فالأشياء الحقيقية موجودة فى عالم فوق

الدس، عيالم المثل، وعن مذهب أفلاطون نشأت المشالية في الفكر الأه در بهما بتصل منها بالميتافيزيقا وما يتصل منها بالمعرفة.

ويأتى أرسطو ليحمل مشعل المثالية بعد أفلاطون، ولكنا نحس وجود قوة جديدة فى فلسفة أرسطو، وهى قوة المقاومة التى تبديها الواقعية. من هذا يشا الأزدواج الفكرى عند أرسطو بصورة لم تكن موجودة عند أفلاطون. ولكن الخط الأساسى للفكرة المثالية موجود، فالمعرفة عنده ممكنة ماهامت فى الأفكار، وخاصة فكرة الغير. ويستمر نفس الخط ظاهرا فى الفلمية المسيحية والمدرسية التى تلتها مع بعض التعديلات التي تتطلهها الأفكار الدينية الجديدة.

ويستمر الاتجاه المثالي حتى نصل إلى العصر الحديث، ولقد قبل عن ديكارت، و دلينز، أنهما مثاليان، وقبل عنهما أيضا أنهما واقعيان: فكلاهما يؤمن بوجود عالم مستقل عن المقل، ومع هذا فاللون المثالي في تفكيرهما قوى إلى حد ملحوظ.

وإذا كان التيار المثالى قد استمر ملونا كل التراث الفكرى لأوربا فإننا نجد أختلافا بين المثالية حتى ما قبل لينز والمثالية بعده إلى حد عا بمض المفكرين إلى القول بأن المثالية حتى عند «ديكارت» و «لوك» هي المثالية المقيقية، أما المثالية التى جاءت بمدهما فهى المثالية الزائفة، والواقع أن المثالية كان عليها أن تكيف نفسها مع الظروف التاريخية الجديدة، ولا أدل على ذلك التغيير أكثر من تفير مفهوم «الفكرة» ناتها فقد أصبحت لفظة «الفكرة» تدل على الانطباعات الحسية وترابطها

علم الجمال والنقد الحديث - ١٣١

لتكوين أفكار عامة. واستتبع هذا تغير جوهرى فى مفهوم المذهب المثالي كله، ذلك التغيير الذي يرتبط عادة باسم باركلي.

وإذا تتبعا تطور المثالية بعد ذلك وجدنا أنها مرت بمراحل أربع: أولا: المثالية الذاتية ، أو الذهنية:

كان باركلى، كما سبق أن أشرنا، الفيلسوف الأول الذي ساعد في المداث التغيير الجوهري في مفهوم المثالية. وإلى ذلك التغيير يرجع ظهور المثالية الذلتية ، فباركلى لايتفق مع هؤلاء الذين يرون وجود أشياء مثل الأنهار والجبال والمنازل مستقلة عن ادراك العقل، إذ يعتقد أن هذا مناف لتفكيرنا، وأنه يجب ألا يكون هناك عالمان مستقلان، واحد يمثل عالم العقل، والآخر يمثل عالم الحواس. وعلى هذا الأساس أيضا يهاجم باركلى نظرية النسخة الأخرى أو المثالية التمثيلية.

وفى رأى كثير من الفلاسفة أن باركلى لم يخدم المثالية كثيرا، فهم يرون أننا لايمكن أن نتبع تيار الذاتية الذى ينحو إليه. ثم ان المثالية ذاتها فى رأيهم لاتتطلب بالضرورة اعتماد عالم الحواس على العقل. والنقد الموجه لنظرية باركلى يتركز بصورة عامة حول الذهنية التي يتسم بها.

ثانيا : المثالية النقدية أو المتعالية:

وقد حمل لواءها الفيلسوف الألماني، كانت، والملاحظ أننا كلما تمعنا في هذا الاتجاه وجدناه يتفق ويختلف إلى حد كبير مع الإتجاه العام للمثالبة . فكانت، نفسه مع اتجاهه يحيط به الابهام والغموض، أي لانستطيع أن نحدد موقفه في شيء من الدقة. فمثلا أطلق عليه لقب «شاهد - ان كان شاهدا على الاطلاق - المثالية المتردده . كان مترددا لأنه كان يشعر في بعض الأحيان بقوة حجة المذهب الواقعي، وريما كان ذلك السبب في اعتباره في أكثر من مجال ناقد المثالية الواقعي.

ويقوم مذهب دكانت، على رفضه لمثالية باركلى الجامدة التى تقول بأن المعرفة تبدأ من الأفكار الموجودة فى العقل ثم على رفضه لمثالية ديكارت الذى تبدأ بالذات، «فكانت، برى أن فكرة الذات نفسها تقوم على تعارض بين شىء داخلى وشىء خارجى، ويساعد فى احداث ذلك التعارض وجود شىء داخلى وشىء خارجى مستقل، ولا يصبح فى امكان الذات ادراك حالتها المتغيرة الا إذا أرجعتها إلى شىء دائم فى مكان، أو بعبارة أخرى فإن الحدس المكانى يحمل فى ذاته الاشارة الحتمية إلى وجود موضوعى، أى إلى حقيقة فى مكان.

من هذا يتضح لنا مذهب «كانت» ، فهو يقول أنه لا وجود لنظرية لاتعترف بوجود أشياء مستقلة عن العقل، وفي نفس الوقت لا وجود لنظرية لاتعترف بوجود أشياء مرتبطة بالعقل ومعتمدة عليه . أى أننا لانستطيع أن نسمى المثالية نقدية الا إذا اعترفت بوجود أشياء مستقلة عن العقل، ولانستطيع في نفس الوقت أن نسمى الواقعية نقدية الا إذا اعترفت بوجود أشياء مرتبطة بالعقل.

كان، هذا هو جانب اختلاف نظرية «كانت، مع التيار العام للاتجاه المثالي، أما كيف يتفق «كانت، مع المثالية بصفة عامة، ومع باركلي بصفة خاصة، فهذا يرجع إلى وجود العوامل الثلاثة التي تعيز مثالية باركلي عند كانت، أيضا. وهذه العوامل هي:

- (أ) القول بأن عالم الظواهر الحسية ليس هو عالم الواقع.
- (ب) أن عالم المثل أو الروح هو عالم الواقع، وخاصة فكرة الخير.
 - (ج) أن المعرفة الحقة تعنى اتحاد العارف والمعروف.

ثالثًا: المثالية المطلقة.

لم يعد للفاسفة الذهنية وجود بعد ظهور «كانت» ثم جاءت تيارات فكرية مختلفة كانت في معظمها تحاول الاقتراب من «كانت» ومنحاه الفكرى» ومنها تيار يعتقد أنه ذهب إلى ماوراه المثالية النقدية عند «كانت» وهو تيار المثالية المطلقة.

ويزى «هيجل»، رسول ذلك الانجاه، أن «كانت، قاد الفكرة المثالية حتى منتصف الطريق، وأنه لم يحقق الا هدفا ناقصا. بل أكثر من هذا ينظر هيجل في فلسفة «كانت» فيراها مليئة بالمتناقسنات.

فباركلي يرى أن المعرفة الأصيلة محال إلا إذا تشابه المعروف والعارف، أو كان فكرة في العقل، و «كانت، يرى أن هذه المعرفة محال إلا إذا كان الشيء المعروف يكونه العقل ويصوره إلى حد ما أما مع هيجل ومثاليته المطلقة فالمشكلة تختلف، فليس الأمر كيف يلتقى الشيء بالمعل في خلل المعرفة، ولكن السؤال ماذا يجب أن تكون طبيعة موضوع المعرفة ان كانت هذه المعرفة ممكنة على الاطلاق؟ والمعرفة الأصيلة في رأيه لاتكون الا معرفة بالكل، وصفة الكل لاتوجد الا في العقل إذ أننا في ميدان لانجد الوحدة، اللهم إلا إذا فسرت الحياة على أسس روحية، أي نقلناها إلى مدار العقل. ويتبع هذا ما نادى به من فكرة الكثير في الواحد ووحدة التناقض. ولكن المهم أن الحقيقة في «الكل».

رابعا: المثالية الحديثة:

ويقوم هذا الاتجاه المثالى الأخير بعد أن تنهار معظم الديارات المثالية السابقة، بل فى الحقيقة «أنه يتوهج على أشلائها»، ويسمى ذلك الاتجاء بعثالية القيم، وقد ظهر ذلك الديار عند كثيرين من أتباع «كانت» و «هيجل» و «فيخت» «وفى الكتابات المتأخرة لبوزائكيه أن نعتبر الطبيعة موجودة فى ذاتها، بل يجب أن نعتبرها عنصرا فى كل لايمكن التعبير عنه الاعلى ضوء القيم.. وأما كنا قد تعونا القيم مجرد من القيمة ، فإننا نحس بأنه من المستحيل أن ننظر إلى شىء مجرد من القيمة باعتباره حقيقة أو مستقيلا بذاته، أوبعبارة أخسرى، باعتباره كلا Reo Completa بلا بذاته، أوبعبارة الاتجاه أن القوة الدافعة للقضية المثالية هى هذه الاستحالة الخلقية، أكثر من أى تناقض تأملى، بوجود عالم غير معروف تماما. اذن فالمعرفة المنفصلة عن القيمة صرب من المحال فى نظر هؤلاء

⁽¹⁾ Pringle Pattison: The Idea Of God in The Light Of Recent Philosophy P.200.

الفلاسفة. وهذا يرجعنا إلى ما سبق أن أشرنا إليه من أن القوة الدافعة الأساسية للمذهب المثالي هي ارتباطه بالقيمة.

• المذهب الواقعي

وأمام هذا يقف الفيلسوف الواقعي ليدافع عن «عالم الرجل العادي» ضد رومانسية المثاليين، وفي بعض الأحيان يتسم دفاع الواقعي بنغمات من الغضب والثورة.

لكن، ماهى الواقعية وما مفهومها وجذورها؟ وكما هو الحال مع المثالية فإننا هنا أيضا لانستطيع أن نعطى تعريفا واضحا للواقعية يحدد طاقاتها بصغة عامة، وطاقتها في أشكالها المتغيرة.

وهنا أيضا، سوف نترك الداعين للواقعية يتحدثون هم أنفسهم عن مذهبهم، وإن كنا نجد صعوبة لم تظهر في تناولنا للمذهب المثالي. فالمثالية هي العنصر الخلاق في الفلسفة بينما تمثل الواقعية جبهة المعارضة. المثالية تبدأ الهجوم، بينما الواقعية تقوم بالرد على هجمات المثالية بالنفى، بل أكثر من هذا نجد أن كل شكل من أشكال الواقعية تحدد و وتتحكم فيه التهم التي توجهها إليه المثالية في أشكالها المختلفة.

وهنا أيضبا يجرى الخط الأساسى نفسه فى كل أشكال الاتجاه الواقعى، وهو الدافع الأيستمولوجى، ونسأل أنفسنا ماهو ذلك الانجاه العام المشترك؟ وهنا أيضا نفس الغموض واللبس وصعرية اعطاء اجابات محددة واضحة، ولكننا نستطيع أن نسوق رأى أحد الفلاسفة الواقعيين في هذا المضمار(١) «أن الواقعية بصورة عامة تقوم على الاعتقاد بأن الحقيقة سابقة على معرفتها». ويتبع هذا ألا نحير العقل محورا تدور حوله معرفتنا ومدركاتنا» بل انه يأتى في مرتبة تلى الحقيقة. ومن الخطأ هنا أن نعتقد بأن القرل بأولوية الحقيقة يعنى أنها مستقلة عن معرفتها «لأن أى فلسفة» إذا كانت فلسفة ، لابد أن تعترف بوجود علاقة بين العارف والمعروف. أن الواقعية لاتعنى مجرد انفصال العارف عن المعروف، ولكنها تعنى تحرير الوجود من سلطة المعرفة ، وشتان بين المعربين.

• الواقعية في تطورها

وأول صور المذسب الواقعي هو اواقعية السليقة وينادي هذا الاتجاه بأن العالم الطبيعي موجود، سواء ركزت عليه حواسنا، أم حولناها عنه. فالمتأمل في جمال الليل يأمل أن يستمر النجم متلألنا فوقه بعد أن يفغو، وأن الانغام والزوائح التي لاتسمع أو تشم سوف تستمر منسجمة وعطرة من بعد كما كانت من قبل، (٧).

وتمضى واقعية السليقة قائلة بأن الانطباعات الحسية التى تعتبر دليلا على وجود الشيء الحسى هي ذاتها أجزاء من ذلك الشيء الحسى ممتدة في زمان ومكان، ثم ان الأجزاء الأخرى التي لم تدخل في

⁽¹⁾ I Lowenberg, "Problematical Realism" Contemporary American Philosophy Vol. II, PP. 55, 56

⁽²⁾ Lotze, Microcosm

دائرة الحواس، أى التى لم تلمس أو نشم، تشترك فى الخصائص نفسها التى نجدها فى الأجراء التى وقعت فى دائرة الحس. فحينما أتنوق قطعة من نفاخة أفترض طبعا أن بقية أجزاء التفاحة حتى لو لم أتذرقها حسلت فى نفس انطعم وبقية الخصائص الحسية.

ثانيا: الواقعية التمثيلية Representative Realism

مانت الصورة الأولى من صور الواقعية بسبب بساطتها وبراءتها وتعذر التأكد من حقيقة ما تأتى به الحواس. ولكنها قبل أن نموت أدت إلى ظهور تيار جديد وهو تيار الواقعية التمثيلية.

لقد قلت أن الواقعية نشأت أول ما نشأت في صورة مقاومة للذهنية التى اتسمت بها المثالية عند باركلي، مقاومة لوجهة النظر القائلة باعتماد الحقيقة على العقل. أى أنها لا تسلم بوحدة العارف والمعروف. وهذا يؤدى بالطبع إلى تسليمها بفكرة الازدواج التي أمكن أن تؤدى في سهرلة ويسر إلى اعتبار المعرفة نسخة أخرى الشيء آخر، وأن وظيفة المعرفة وظيفة تمثيلية. ولكن سرعان ما واجه رجال مثل «ديكارت» و، الببنز، مثل هذه الأسئلة : كيف نعرف مثلا أن هناك عالما مستقلا عنا؟ وكيف نعرف أن أفكارنا تعطينا معرفة صحيحة بهذا العالم؟ كيف نتأكد من أن هذه الأفكار نمخ صحيحة للأشياء المستقلة؟

وتلقت هذه الأسئلة اجابات مختلفة، فإيمان ديكارت مثلا بالواقعية كان يقوم على إيمانه بالغير عند الله، فأنا قد اعترفت بوجود الله، وأنا أدرك أن الله لايخدع ولا يحتال، ويترتب على هذا إيماني بأن معرفتي لايمكن أن تكون زائفة.

أما فياسوف مثل ليبنز فكان يعترف بوجود عالم خارجي، ولكنه اعترف بأنه الايوجد دليل قاطع على أن الأشياء المحسوسة موجودة خارجياه . ويصر على أن وجود العالم الخارجي يقوم على يقين خلقي .

ثالثًا: الواقعية التقدية

ان الواقعية النقدية ثورة وخروج على واقعية السليقة والواقعية التمثيلية. فالمعرفة عند انتباع هذا المذهب مسألة حكم أو ارجاع إلى حكم، فهى ليست مسألة إيمان بموضوعية صورة العالم العادى، وليست مسألة إيمان عند التمثيليين، ولكنها مسألة إيمان عاقل أو واقعية عاقلة كما يسميها لويس.

رابعا: الواقعية الحديثة

نشأ ذلك الانجاه مع الفلسفة الألمانية والأنجلو - أمريكية الصديئة . وينظر ذلك الانجاه في المذهب الواقعي إلى مثالية باركلي باعتبارها خصما يجب أن يحاريه، الا أن عدوه الأول هو المثالية المنطقية عند «هيجل»، ثم عند «برادلي، بعد ذلك . والغرض الأساسي لهذا الانجاه الجديد هو أن كل معرفة تعني وجود شيء يعرف، أي أن عملية المعرفةذاتها تعني وجود شيء يعرف، أي أن عملية وفي كل تفكيرنا نشير إلى موضوع المتفكير باعتباره مختلفا عن التفكير وفي كل هذا نشيل عالما الحقيقة لانخلق وإنما نكتشفه . لهذا فهو خالم

موضوعى محض يختلف عن عالم باركلى الذاتى الخالص. اذنُ قالذى يحدث هنا أن الواقعية فى ثوبها الجديد تذيب الذات فى الموضوع متجةفى النهاية إلى الآيمامن بذلك الموضوع على عكس مايحدث فى المثالية المتطرفة عند باركلى حينما يذيب المضوع فى الذات مُتجهة إلى الإيمان بالذات.

• التعالى على الواقعية والمثالية وشروطه.

لقد ترصل معظم الفلاسفة إلى أن كلا من الاتجاهين المثالى والواقعي لايمكن القصاء عليه أو ابادته، ولقد شاهدنا التباين والتعارض بين الطرفين. ولكن الحياة سنتها خلق المعارضة ثم مصالحتها بعد ذلك وهذا هو الحال هذا. فنحن لايمكن أن نستغنى عن الواقعية أو المثالية، أنهما معا، بتضادهما وتعارضهما، ضروريتان لبقاء الحياة الإنسانية فكريا واجتماعيا .. هما متعارضتان، هذه حقيقة، ولكنها حقيقة لاتنفى المكانية التوفيق، وحتى يمكن تحقيق ذلك التوفيق لابد أن نفهم حقيقة التعارض، والشرائط اللازمة للاستعلاء عليه، وهذه الشروط هي:

أولا: التسليم باستحالة القصاء على أي من الطرفين أو استبعاده.

ثانيا: استحالة تأكيد هذين الاتجاهين أونفيهما.

ثالثا: التسليم بأن الصراع بينهما لايمكن انهاءه بالوساتل التي يتبعانها. وما يلي ذلك من ضرورة تغيير اتجاههما.

ما وراء الواقعية والمثالية: التوفيق بينهما

سبق أن قلنا أنه لايمكن الاستخاء عن أى من الانجاهين، وأنهما ضروريان لحركة الحياة الإنسانية فكريا واجتماعيا، وأن المياة تخلق المعارضة ثم تصالحها. أى أن التوفيق بين المذهبين ممكن نظريا وعمليا، وسوف نحاول تحقيق ذلك الترفيق على مستويات ثلاثة.

أولا: المستوى النفسى:

ينظر فيلسوف مثل يونج إلى المشكلة قائلا أننا إذا دققنا النظر رأينا موجات من مذهب معين تتقلب على موجات مصادة للمذهب الآخر، أو على تياره بصفة عامة . وليس السبب في ذلك هو اقتناع اتباع المذهب الثانى بحجة المذهب الأول، بل أن السبب هو تغير الظروف النفسية المحيطة بكل من المذهبين . ويمضى قائلا أن ذلك الصراع الأبدى بين المذهبين يرجع إلى وجود نمطين من العقول: العقل المبتسط والعقل المنطوى . فالعقل الأول يحاول أن يذيب العارف في المعروف في المارف، الموضوع في الذات، ثم أن المسراع ينشأ في المعروف في العارف، الموضوع في الذات، ثم أن المسراع ينشأ في المنطق أو الشعور . لهذا فإن أي محاولة تعلى هذه المشكلة على مستوى المنطق أو الشعور تبوء بالقشل . ان التوفيق لايصبح ممكنا إلا إذا نقلناه للمستوى النفسي .

لكن علم النفس لايستطيع أن يساعدنا إلا في توصيح أسباب ذلك الصراع ونشأته، من هذا تظهر امكانية حل آخر.

ثانيا : المستوى البرجماتى:

يرى اويليام جيمس، أن الصراع بين المثالية والواقعية لا أهمية له وأنه يقوم على تحيز أوتعصب أساسى وهو أن المعرفة تعتمد على وجود حقيقة سابقة، ويرى اجيمس، أننا لو تحينا هذه الفكرة جانبا لأنهى الصراع نفسه بنفسه ...والموقف البرجماتي هنا يقترب إلى حد كبير من موقف المناطقة الوضعين الذين لايرون أهمية لهذا الصراع.

لكن البرجماتية بوضعها الراهن لاتصلينا حلا مناسبا، فهى لاتصلينا حلا كاملا بل شبه حل. وعلى كل حال فقد تساعينا وجهة النظر النفسية في الوصول إلى أعماق المشكلة ومصادرها وأسباب الصراع بين الطرفين، وقدتساعينا وجهة النظر البرجماتية في معرفةالمفزى الاجتماعي والثقافي لهذا الأنشقاق، ولكن التوفيق الكامل يحتاج إلى شيء أعمق من كل من علم النفس والنظرة البرجماتية.

ثالثًا : المستوى الفكرى المنطقى:

وعلى هذا المستوى نستطيع، رغم معارضة يونج وفلاسفة آخرين، أن نصل إلى تحقيق ذلك التوفيق الكامل بين الانجاهين، فهو يعنى تفهم المعارضة التى سماها يونج نفسية، وتفهم الاعتبارات التى يسميها البرجمانية عملية، وما على الفياسوف إلا أن يستعلى على المشكلة بتفهمها. لقد سبق أن قلنا أن الهشكلة أساسا جدلية محضة عولا يمكن أن يقوم التوفيق بين الاتجاهين المتخاصمين إلا على أساس جدلى محض أيضا.

الثقافة والمجتمح

رايموند ويليامزه

لعل من أبرز مزايا الانقلاب الصداعى فى انجلترا أنه مهد بطريق مباشر وغير مباشر لظهور طبقة من المفكرين زخر بهم القرن التاسع عشر.. فقد كان من نتائج الانقلاب الصداعى مثلا ظهور طبقتين جديدتين على انجلترا فى ذلك الوقت إلى حد كبير، هما طبقة العمال وطبقة الرأسماليين من أصحاب المصانع.

وأدى ظهور هاتين الطبقتين واحتكاكهما الشديد إلى التفكير في قيم جديدة تختلف اختلافا أساسيا عن القيم القديمة وذلك عند التقدميين والاشتراكيين، أو التفكير في قيم تختلف عن القيم الصناعية الجديدة بماديتها البحتة وذلك عند لمحافظين ومن تعلقوا بأهداب انجلترا قبل الانقلاب الصناعي وانجلترا في العصور الوسطى على وجه التحديد.

^{*} المُحلَّة، العيد السنعون، توقِّمبر ١٩٦٢

ومع لختلاف هذين التيارين من ناحية المبدأ، فهما يلتقيان عند نقطة واحدة، وهى كراهيتهما لانجلارا الحديثة بوجهها المادى الكالح. وقد آثار التفكير في الحالة التي وصلت إليها انجلازا موجة بل موجات من الجدل حول نوع الثقافة التي يجب أن يتلقاها الشعب، ويخاصمة الطبقة العاملة لتحقق توازنا فكريا يحميها أمام موجة المادية الصناعية وثار الجدل أيضا حول العلاقة بين المجتمع والثقافة وهل يجب أن تغصل الثقافة عن المجتمع أم لا..

هذه كلها مسائل يناقشها «ريموند ويليامز» في كتابه «الثقافة والمجتمع»، والكتاب في حد ذاته أول حلقة في سلسلة السجال الدائر اليوم في انجلترا حول الانفسال الثقافي أو ظاهرة الثقافتين.

ويخلص ويليامز إلى أن المعركة في الواقع أصفت على القرن الناسع عشر لونا واصحاء وهو لون التنافض أو التضارب، تناقض يدلل عليه ويلاامز بعرضه لنماذج للفكر في تلك الفترة من تاريخ انجلترا، فهو يسوق لنا بعض المفكرين، يعارض الواحد بالآخر، ويكتفى بدور التقرير والاستشهاد في معظم الاحيان، فهو يسوق لنا أولا أدموند بيرك وويليام كوبيت .

والأول فيلسوف ايرلندى مشهور، ويرلمانى اشتهر بالبلاغة والقدرة الخطابية، كتب فى السياسة وعلم الجمال، واشتهر بهجومه على اللورة سفرنسية، وتوفى فى عام ١٩٧٧، أما الثانى فهو كاتب ومصلح انجليزي، اشتهر بجولاته التى كان يقوم بها ماشيا على قدميه فى الدف الانجلازي.

وعلى الرغم من التباين الكبير بين الاتجاهين العامين لكل من بيرك المحافظ وكوبيت الشعبى إلا أنهما كانا متفقين في هجومهما على انجلترا الحديثة بعد الانقلاب الصناعى من خلال معرفتهما بانجلترا قبل ذلك الانقلاب. فبيرك مثلا يهاجم الديمقراطية «بمعناها الحديث» بالرغم من إيمانه بأننا لانستطيع أن نعود إلى الوراء .. وزاد من حدة هجومه ماحدث في فرنسا مع الثورة .. فهو يعترف بأن المحظور قد هجومه ماحدث في فرنسا مع الثورة .. فهو يعترف بأن المحظور قد وقع فعلا . ولكن بيرك يحاول جاهدا أن يثبت ابتعاده الكلى عن كل ما يتطق بذلك التيار الجديد . والتبجة ؟

النتيجة أن يصبح مثل هذا المفكر معزولا، ولكن الحقيقة التى لايمكن الكارها أن بيرك لم يكن فى يوم من الأيام صند الاصلاح الذى نادى به فى أكثر من موضع على أساس الاستفادة من التجرية والخطأ حتى نسير من دنور إلى نوره، ولكن هجرمه كان موجها صند التجديد على نطاق واسع، فالاصلاح فى نظره لابد أن يكون تدريجيا ننتقل معه من خطوة إلى خطوة ولا ننتقل معه بالطفوة.

وحيدما عارض بيرك الديمقراطية كان يعارض فيها انجاهها نحو السيطرة، ففي رأيه أن الفرد في حد ذاته شرير، وأن حقوق الإنسان تشمل حقه في التقيد، فهو يقول:

ان الحكومة وسيلة توصل إليها الإنسان لتوفير احتياجاته، ويجب أن
 تحتير رغبة الإنسان في اليجاد ضابط لعواطفه ضمن هذه الاحتياجات.
 والمجتمع لا يتطلب اخضاع عواطف الفرد فقط، بل حتى في الجماعة،

كما هي العال مع الفرد، يجب ألا تحقق لهم احتياجاتهم بصفة دائمة، ويجب أن تضبط ارادتهم، وتخضع عواطفهم. وهذا لا يتحقق إلا بوجود قوة خارجهم،

وفي هجومه على الغزدية المطلقة الذي أدى إلى ما نادى به مانيو أربولد فيما بعد، يؤكد بيرك وجود قوةأخرى، قوة الشعب، الذي يقودنا إلى الدولة. والدولة في نظره عقد اجتماعى، عقد اجتماعى لا كبقية العقود الثانوية لتصدير الطباق أو البن أو القطن، ولكنه عقد عام مقدس، لا يرتبط به الأحياء فقط، ولكنه يضم الاحياء والأموات وهؤلاء الذين

ماز الوافي عالم الغيب.

أما ، ويليام كوبيت williamCobbett، فهو يشترك مع بيرك في كراهيته اطبقة معينة ، إذ يكره الديمقراطية كراهية بيرك لها ، وحينما ترك الولايات المتحدة اثر ندامات الديمقراطية والانحاد الفيدرالي، عاد

الى انجلترا مؤملا أن بجدها كما كانت وقت مولده...

ونشد ما كانت صدمته حيدما عاد ليشاهد الملكيات الصغيرة في الريف تنتقل إلى أيدى الملاك الكبار، ليشاهد اختفاء طبقة صغار المزارعين، واختفاء البيوت التي كان يقطنها هؤلاء الزراع سعداء، وقد ابتلعتها الملكيات الكبيرة، حينما شاهد انجلترا وقد تحرلت إلى طبقتين: طنقة الإسداد، وطنقة العاملين الاذلاء، وفي هذا يقول:

وان العامل في انجلترا، بالرغم من أنه قد يكون هو وأسرته مقتصدا ومتقشفا ومجتهدا بكل ما تحمل هذه الكلمات من معان، لم يعد قادرا الآن على أن يوفر ازوجته وأطفاله الثلاثة وجبة من اللحم ثابتة على مدار العام في حين أنه لا يتوقف عن العمل يوماولحدا، هل هذا ما يجب أن يكون عليه حال العامل؟

وهكذا يجأر كوبيت بالشكوى في النهاية مطنا رأيه بصراحة:

ان انجلدرا تئن منذ مدة طويلة نحت وطأة نظام نجاري هو أكثر
 الأنظمة التجارية تصفاه.

وحيدما يتمرض كوبيت لمشكلة الطبقات الفقيرة لا يقبل أبدا أنصاف العلول، ولا يقبل أيضا أن يتدخل الدين في علاج المشكلة بتوزيع الصدقات أو ما شابه ذلك، فالمشكلة أخطر من هذا.. انها تحتاج من جانب الدولة إلى وتدخل، فعلى، ثم يتوقع كوبيت من هذه الطبقات ذاتها أن تقاوم ولا يعنى هذا أنه يطالبها بالالتجاء إلى العنف، وتكنه يطلب منها أن تحاول تحسين حالتها بالعمل الإيجابي، لهذا يعتبر كوبيت من أوائل المفكرين الذين أسسوا الحركة المعالية في انجلترا.

ويبقى فى كوبيت بعدهذا جانبان هامان. هذاك أولا مكانه وموقفه من التطيم العام. ففى رأيه أن الطبقة العاملة يجب أن تكون مسئولة عن التربية الخاصة بها، معتقدا أن التربية تصبح خطيرة وقاسية لو جريناها وفصلناها عن حياة هؤلاء الذين يتلقونها، إذ تصحى مجرد قوالب تصب فيها عقول الشباب. فهو يصر على ألا ينفصل النعام عن الجدث، وأن التجربة الصحيحة تنشأ عن طريق الحياة ككل، وتمهد للأسهام والجانب الآخر في كوبيت هواشتراكه مع عدد من مفكري هذه الحقبة في احترام العصور الوسطى واعتبارها مثالا يحتذي به.

وقد بدأت حركة الاهتمام بالعصور الوسطى فى منتصف القرن الشامن عشر، فكان المفكرون ينظرون إلى الاديرة على أنها نماذج لما يجب أن تكون عليه المنظمات الاجتماعية كبديل للفردية المطلقة. ولقد اهتم بيرك أيضا بهذا الجانب فى كتابه عن الثورة الفرنسية، ثم تبعهما كارليل ورسكن.

ولم يكن بيرك وكوبيت وحدهما في ميدان التناقض الفكرى، فهناك أيضا اثنان من أهم مفكرى ألحقبة وأعنى بهما: «رويرت سوذى» و «رويرت أوين» وسوذى شاعر رومانسى، كان صديقا «لكوليردج» و «وردث ورث»، بدأ حياته ثائرا مؤيدا للثورة الفرنسية وختمها محافظا يتغنى بأفضال الملكية. أما أوين فهو المفكر الاشتراكى الشهير صاحب تجرية المجتمع الاشتراكى، ومن أوائل مؤسسى الحركة العمالية في انحلادا.

وكما كانت الحال مع بيرك وكوبيت فأننا نجد أن روبرت سوذى وروبرت أوين يتناقصان أساسا وان كانا يتفقان في أكثر من موضع في انجاهيمها وتعود أهميتهما إلى أنهما من أوائل المفكرين الاشتراكيين في انجاترا خهر أثرهما بصورة واصحة في الحركة الاشتراكية المسيحية، الا أن أوين انجه إلى الاشتراكية والجمعيات التعاونية على حين انجه سوذى مع بيرك وكوليردج إلى الصحافظين الجدد.. وفي هذا المضمار لايستطيع إنسان انكار أهمية سوذى وتأثيره، فما قاله فى عام ١٨١٦ كان يمكن أن يقوله الكثيرون من أبناء جيله، حتى هؤلاء الذين يهاجمونه:

«ان أخطر الشرور التى تهددنا هى الحال التى وصل إليها الفقراء.. والتى تعرضنا باستمرار لأهوال حرب طبقية سوف تنتهى ان عاجلا أو آجلابحرب حقيقية إذالم نتولها بالعلاج،.

وتبلور مذهبه الاشتراكي في قوله:

دلقد أصبح كبار الرأسماليين مثل الحيتان تلتهم الاسماك الصعيفة ومن المؤكد أن فقر فلة من الناس يزيد بنض السرعة التي نزيد بها ثروة فلة أخرى.

وترجع كل هذه الأمراض الاجتماعية من فقر الطبقة العاملة ومرضها، إلى النظام الصناعي القائم الذي يحول صباحب المصنع والعمال إلى آلات لا انسانية فيها.

ويختم «سوذى» كلامه فى كتابه «محاورات بين شخصيات تاريخية» بسؤال يصمه مونتسو قائلا: هل تريد أن تفهمنى أننا تقدمنا فى اكتشافاتنا الكيمائية والآلية أسرع مما يتفق مع الرخاء المقيقى المجتمع؟

ويرد عليه موړ:

انك لا تستطيع أن تتقدم فيهمابسرعة كبيرة، على شرط أن تسيرااثقافة الأخلاقية مع زيادة القرى المانية. هل الأمر كذلك؟ ومن هذا نرى اتفاقه مع «أوين» الذي بيداً بتقبله لحقيقة هامة، وهي ازدياد القوة المحادية الذي جاءت مع الانقلاب الصناعي، ويزى في ازدياد تلك القوة فرصه سائحة لعالم أخلاقي جديد. فهو يقف إلى جانب رجال الصناعة الجدد فيما يرون من ضرورة التغيير الذي سيطرا حتما على انجلترا. ولكنه يختلف معهم في أن ذلك التغيير أخلاقي كما هو صادى. وكما كان الجيل الجديد من رجال الصناعة يسمى وراء مو مادى، وكما كان الجيل الجديد من رجال الصناعة يسمى وراء وهر تحقيق الربع المادى فقد كان «أوين» يسمى وراء هدف آخر لايقل أهمية وهر تحقيق السعادة لانجالسرا، ويرى في زيادة الشروة فرصمة للاست ادة من الثقافة.

ويتفق ،أوين، مع ،سوذى، على أن المشاكل التى تواجهها انجلارا لا تنبع من الطبيعة البشرية ولكنها موجودة فى ،بناء المجتمع، ذاته مختلفين فى ذلك مع رجال الصناعة والسياسة ، ثم يؤكد بعد ذلك حققيتين هامتين:

أولا: أن أي تغير في ظروف الانتاج يترتب عليه تغيير صملي في الأيدي المنتجة وظروفها.

ثانيا: أن الانقلاب الصناعى كان تغييرا كبيرا من هذا الدوع، أى تبعته تغيرات جوهرية فى ظروف الأيدى العاملة. ونتج عنه بالفعل ما يمكننا تسميته بالإنسان الجديد. وطبعا هاجم «أوين» هذا التغيير الجديد على أساس أن العلاقة بين العامل وصاحب العمل أوصاحب المصلع أصبحت مقصورة على مجرد محاولة كل طرف الحصول على أكبر قدر من الفائدة من الطرف الآخر. وبعد ذلك التغيير، لم يعد أمامنا إلا أن نختار بين العالم الأخلاقي الجديد وبين الفوضي.

لقد كان ذلك التغيير المادى الجديد عميقا إلى حد جعل مفكرا مثل توماس كارليل يقول بأن الآلية أصبحت مفتاح كل شيء، آلية الانتاج المادى والفكرى، لم تعد الآلة تميز الناحية المادية فقط، بل انتقلت العدوى إلى صيدان الفكر والروح، وأصبحت القاعدة، كما تصورها ،أن مالا يمكن فحصه وفهمه آليا لا يمكن فحصه وفهمه على الاطلاق،

ولم يكن كارليل في نقده للمجتمع بصورته المادية الجديدة ينادى برفضنا لهذا المجتمع بوإنما كان يدعو إلى تحقيق توازن بين قوتين: الخارجية والدلخلية، حتى يتسنى للفرد أن يحقق حريته التى ناصل من أحلها طويلا.

وكان احساس كارليل بتغلب القوة المادية يلون تفكيره شعوريا أولاشعوريا ،فهو إذ يتحدث عن البطل يضعه أمام أعيننا في صورة الإنسان القوى المهيب المطاع ، ويرجع السبب في ذلك إلى عامل نفسي محض ، وهو أحساس كارليل بضعفه وحاجته إلى القوة والملطة . أي أن تصوره للبطل في صوء الإنسان القوى ليس في الواقع إلا تفريغا لضعفه هو في صورة قوية ، وحينما يتعرض كارليل لمبدأ Lassez Faire يهاجمه بشدة على أساس أنه كان مناسبا كلية للقرن الثامن عشر . أما أن نحاول تطبيقه على القرن التاسع عشر فهو مالا تحتمله الظروف الحددة .

ولقد كان من تتاثج ذلك المبدأ في القرن الذامن عشر أن شاهدنا الدورة الفرنسية، ثم الحرب وما أهدنته من زلازل جوهرية غيرت خريطة أوريا، وربما قام رفض كارليل للديمقراطية يغتفي أساس أنهاصورة أخرى لذلك المبدأ. ففي ظل هذه الديمقراطية يغتفي النظام والحكومة ويصبح الأفراد أحرارا في السعى وراء مصالحهم، لهذا فدعوته الدائمة أمام طغيان الديمقراطية السياسية هي المطالبة بزيادة سلطة الحكومة وسلطة النظام موذلك لصالح الطبقة العاملة ذاتها، فالأعمى، في نظره، لابدأن يقاد. وهذه هي العال مع الجاهل، إذ أن من حقة أن يقوده العاقل المستنير.

فالأمركله في رأيه يحتاج لصابط قوى، هو الحكومة في المبدان السياسي. أما في ميدان الأنب فإن كارليل يقودنا إلى ما ساقه أرنولد بعد ذلك عن ضرورة وجود طبقة من المثقفين تقود المجتمع في مجالات الفكر والفن تماما كما يقوده رجال السناعة والرأسماليين في معادن الاقتصاد.

القنان الرومانسي

شهدت هذه الفترة اذن نفيرات جوهرية هزت انجلترا وأوجدت قيما جديدة في مجالات الاقتصاد والسياسة والفكر والمجتمع، لكن أين يقف الفنان من هذه التغيرات؟ هل أغلق الفنان على نفسه نوافذ برج عاجى وانهمك في الخلق في معزل عن التغيرات التي تدور حوله؟

هناك تعريف شائع يقول أن الفنان الرومانسي يعبر عن جمال الطبيعة وعن عواطفه الذاتية . وحينما يذكر ذلك التعريف جمال الطبيعة يؤكد ويركز على حقيقة خطيرة، وهى جمال الطبيعة بعيدا عن امسات الآلة وطغيان المادة، جمال الطبيعة الذى لم تفسده التيارات الجديدة مع ذلك الانقلاب الصناعى، ثم انه يؤكد أيضا انفصال العواطف الذاتية عن طبيعة الإنسان فى المجتمع، انفصال بين اهتمام الشاعر بجمال الطبيعة واهتمامه بالحكومات ومجريات الأمور.

والواقع أن في ذلك التمريف، على هذا الاساس، تجن على الشعر الرومانسي وذلك لعدة أسدات:

أولا: أن ذلك الانفصال بين الاحساس الفردى والاحساس بالجماعة وطبيعة الفرد فيها لم يظهر إلا في أواخر القرن التاسع عشر، أى في الفترة التي ظهر فيها التعريف الحديث، في الوقت الذي ظهرت فيه الحركة الرومانسية في العقد الأخير للقرن الثامن عشر وأوائل التاسع عشر.

ثانيا: أن التغيرات التي جاءت مع الانقلاب الصناعي كانت من القوة والعمق لدرجة لم تستطع معها أبراج الفنانين العاجية أن تصعد أو نقارم، فقد سبق أن قلت أن هذه التغيرات كانت جذرية، وكان لابد أن تسهم في تشكيل شخصيات الفنانين الرومانسيين. أي بعبارة أخرى، كانت التيارات الجديدة من القوة والعمق لدرجة أن أندمج فيها المستويان العام والخاص حتى أصبحت التجرية العامة تجرية فردية، والتجبير الفردية تجرية عامة. وترتب على ذلك أن أصبح التعبير الذاتي المحض حكما عاما لأنه تجرية مشتركة عاشها الجميع تقريبا.

ويستشهد ويليامز على ذلك بقوله أنه حينما حدثت الثورة الفرنسية كان «بليك» فى الذامنة والذلائين من عصره، و «وردث ورث، فى الناسعة عشرة، و «كوليردج، فى السلعة عشرة.

ثالثا: ان القنان لا يعيش في فراغ أو عدم، وأن من الشطط القول بانفساله عن البيئة التي يعيش ويكتب فيها بل اننا نستطيع أن نستخلص بعض التعليقات السياسية في أكثر من قصيدة رومانسية، وأننا نستطيع بسهولة أن نتابع انتقال شاعرين صلل ، وردث ورث، و و كوليردج، من التحمص السياسي الذي ينطق به شعرهما المبكر إلى التحفظ والهدوء، في شعر الفنزة الناضجة من حياتهما. وإلى جانب الناحية السياسية نجد أيضا النقد الاجتماعي.

ولكن ريموند ويليامز يقف عند نقطة في منتهي الخطورة. صحيح أن الغنان يتأثر بالتيارات الفكرية والاجتماعية من حوله، ولا بنكر هذا ناقد أوم فكر. ولكن الشيء الذي نسبه ويليامز هو مقدار اءثر العمل الفني، كعمل فني، بما ورد فيه من تيارات سياسية واجتماعية وغيرها. فقد تحدث ويليامز في الواقع عن جانب واحد المشكلة، وهو جانب الخلق الفني ناته، وإلى أي حدنستطيع أو لا نستطيع تعقيق الانفصال، ولكنه لم يناقش الجانب النقدى: هل بجب على كناقد أن أبني حكمى ولكنه لم يناقش المهانب النقدى: على عكس فدرة العمل الفنى على عكس هذه التيارات المنكورة؟

ماذا يجب أن أتوقعه من الفنان؟

فى الواقع أنه إذا كانت لدى الفنان قدرة على التعبير عن هذه الثيارات و خالبا ما تكون لديه هذه القدرة - فإننا يجب ألا نقيم حكمنا أو نقدنا على أساس هذه التيارات فهى، كتيارات فكرية وسياسية واجتماعية، منفسلة عن كيانها الفنى، لها ميادينها ومقاييسها الخاصة دما.

ولقد استتبع هذه التغيرات الاساسية في الحياة تغيرات أساسية أيضا في مفهوم الفن والغنان، ومكانتهما في المجتمع . إذ أننا قبل ذلك كنا نرى الفنان مقيدا بموانع العماية الفنية. كان الفنان لايستطيع أن يخرج أنتاجه إلى حيز الدور إلا إذا استطاع أن يقنع أحد النبلاء بتبنيه فنيا والا تضور جوعا وحينما يخرج عمله بعد ذلك إلى حيز القراءة كانت دائرة القراءة مغلقة على صحبة النبيل ورفاقه، نتج عن هذا جانبان هامان في حياة الفنان قبل الانقلاب الصناعي:

أولا : كان على الغنان أن يرصنى حاميه الأدبى على الأقل، ان لم يتملقه، إذ ماذا يتوقع المرء من أمير الشعراء مثلا! كان يتنزع من نفسه القدرة على الكتابة في المناسبات والمجاملات، وفي الوقت نفسه يحد من عواطفه هو ويؤجل ما يود أن ينطق به. فأصبحنا نحس التكلف والصنعة وانعدام العاطفة الشخصية.

ثانيا : كان اتصال الكاتب بجمهوره اتصالا مباشرا شخصيا فقراوه غالبا هم أصدقاء النبيل وندماؤه، وكان عليه أن يكتب تبعا لما يتلقاه شخصيا من نقد وتقريظ. ثم جاء الانقلاب الصناعى بطبقة جديدة قدر لها فيما بعد أن تصبح أقوى سلطة في المجتمع، ومن هذه الطبقة ظهرت طبقة القراء الجديدة. وأخذت دور النشر في الظهور والانتشار لتسهم في توسيع دائرة القراء الجدد.

وأعطى هذا كله القنان احساسا بالاستقلال والتحرر، ليصبح قادرا على التعبير عن نواح لم يكن بمقدوره أن يعبر عنها من قبل. ولا يعنى هذا بحال من الأحوال أن الشعراء الذين كانوا يمتمدون على العماية الأدبية كانوا يكتبون أشعارا رديئة أوغير جيدة، فهناك شعراء عاشوا تلك التجربة وأبدعوا أيما أبداع. وما على المرء إلا أن يقرأ أشعارفنان مثل دجون دريدن، ليعرف صدق هذا القول، ولكن المهم أن الملاقة بين الفنان وقارئه طرأت عليها تغيرات جوهرى، فأصبح يتعامل مع دائرة أوسع من القراء، بطريق غير مباشر، يترك له حرية العركة والابداع.

إيهاب حسه... والخروع مه مصر

الحياة، إننا ننزلق إلى حياة. ونختار حياة أخرى. وتغرض علينا حياة مختلفة ، ثم نستيقظ ذات يوم لنجد أنفسنا فوق شاطئ بعيد، أننا نشقى طول العمر لنصنع أنفسنا، أو لنعيد صياغة العالم، وقد يحالفنا الحظ ونعثر على ساعة رانعة من الزمن تنسينا كل آلامنا،.

إيهاب حسن

ابهاب حسن، أستاذ أمريكي مصرى، ترك مصرشابا في الحادية والعشرين من عمره ليكمل دراسته العليا في مجال الهندسة، بعد

(ُ*) إبداع، العدد السابع، يوليو ١٩٩١.

حصوله على بكالوريس الهندسة من جامعة القاهرة في يونيو 1947. وكان سفره إلى الولايات المتحدة بعد تخرجه بشهرين فقط. لكنه سرعان ماتحول عن دراسة الهندسة إلى دراسة الأدب الأمريكي. وقد أصبح الرجل منذ منتصف السبعينات، واحدا من أبرز المتحدثين باسم الاتجاهات الدقدية المعاصرة، وواحدا من علامات الطريق في تاريخ مابعد النقد الحديث.

ولعل من أبرز إنجازات «ابهاب حسن» في هذا المجال نجاحه الكبير في تعويل دفة النقد من العمل الأدبي إلى المتلقى أو القارئ، وهو إنجاز أعتبر ثورة كاملة صد مدرسة «اليوت» التحليلية التي سيطرت على الحياة الفكرية الغربية منذ العشرينات حتى منتصف الخمسينات. لقد نجع «ابهاب حسن» في وضع نهاية لما أسماء بالأرستقراطية الفكرية التي كانت تركز على المعنى الداخلي للممل الأدبي، وقدم بديلا لتلك النظرة (من داخل العمل) ، التي غرسها، «اليوت» لسنوات طويلة ، وكان البديل الجديد الذي أكده «إيهاب حسن» نظرة قائمة على أن الدلالة المقبقية تكمل عد المدلقي الذي يمثل حصورا أساسيا في عملية المتنوق، وبدلا من معنى (داخلي) خاص، أصبحت هناك معان تختلف باختلاف المتلقين من ناحية، وباختلاف الأنساق الثقافية والاجتماعية الهذلاء المتلقين من ناحية أويادتلاف

وفي نفس الرقت ظل «ايهاب حسن» منذ أول دراسة له عن الرواية الأمريكية (نشرت عام ١٩٦١) حتى أوائل التسعيديات، يزكد أهمية دور الذاقد في الحوار العضاري. وقد أكد في محاولاته المستمرة لنعت دور ايجابي للذاقد في تعامله مع النص الأدبي أن الذاقد ليس مجرد صانع للأحكام أو حارس عليها. وقد وصل حرصه على تأكيد الدور الإيجابي للذاقد إلى حد محاولة إثبات أن لغة النقد ليست أقل إيداعا من لغة الأدب، وقد دفعته محاولة تأكيد وعي الذاقد بلغته، ينفس الدرجة التي يعى المبدع فيها لفته، إلى بعض المبالغات التي تتسق مع المزاج الأمريكي في جدوحه أحيانا إلى العبالغة في تأكيد كل جديد أو غريب.

صحيح أن اليهاب حسن، لم يرتبط اسمه ارتباطا وثيقا بهذه المدرسة النقدية أو تلك من محارس ما بعد النقد الحديث مثل الكبسون، و الميليك، و الريدا، و الميلتون، لكن الثابت أنه في الوقت الذي كان فيه النقاد ينسلخون عن المدارس النقدية الحديثة، ليقدموا البنيوية ثم التفكيكية، ظل الميهاب حسن، يمثل تيارا منفردا يجمع كل شتات المذاهب الجديدة المعاصرة، في ثورتها على المدرسة التحليلية وتأكيد فقلها في التعامل مع النص الأدبي. بل إنه بالرغم من تأكيده المستمر على دور اللفة وسطوة الكلمة، إلا أنه لم يرتبط أيضنا بأصحاب الاتجاه المنادي بالتفسير اللفوى للأدب. ويبقى الرجل لسنوات طويلة مرجعا ثابتا وخلفية راسخة يشير إليها النقاد المعاصرون على اختلاف مذاهبه، ويرجعون إليه في أكثر مايكتبون.

وقد نشر وليهاب حسن، منذ عامين أو ثلاثة، سيرته الذاتية بعنوان (الخسروج) "Out of Egypt" وهي سيرة مقتضبة بشكل واضح،

وتركز على بقايا ذكرياته عن السنوات العشرين الأولى من حياته في مصر. والواقع أن غربة الرجل امتنت إلى أربعين عاما بعد الرحيل لم بعد فيها إلى مصر مرة واحدة، ومن ثم فإن ذكرياته تلك، لاتتعدى أن تكون بالفعل شظابا نكريات ممزقة لا تشكل صورة متكاملة لسوات التكوين الأساسية في حياته. ورغم ذلك التمزق الواضح الذي يفجع الباحثين عن سيرة ذاتية تقليدية تتضح فيها خطورة السرد والتنابع الزمني، إلا أن ما يقدمه وإيهاب حسن، يعتبر تسجيلا دقيقا للصورة الداخلية والتركيب النفسى للرجل، ويجيب بصورة كافية عن التساؤلات الأساسية حول أسباب الخروج وأسباب الابتعاد عن مصر. لقد وصل الأمر به وإيهاب حسن، إلى درجة الخوف من العودة فعلا. وقد لمست ذلك الأمر الغريب بنفسي منذ مايزيد عن عام، حيدما وجهت إليه دعوة لزيارة كلية الآداب بجامعة القاهرة، وكنت آنذاك أشرف يعمانتها، ثم واصلت الاتصال به من موقعي الجديد في واشنطن، لأرتب له تفاصيل ير نامجه في مصير ، وقد تم كل شئ وأعدت جميع ترتبيات الزيارة ، أو العددة المؤقتة إلى مصر، وفي اللحظة الأخيرة اعتذر الرجل عن عدم زيارة مصر ، رغم أنه ، حسب ماجاء في السيرة ، جال حول العالم ثلاث مرات. إنه الخوف من العودة والخوف الذي أتحدث عنه هنا، لايعني أن الرجل ارتكب في ماضيه مايخشي عواقبه، أو أخطأ في حق مصر في حاضره، لكنه خوف العودة إلى ماض بعيد. وهنا تبدو حساسية والماب حسن، كناقد ومفكر ، فالرحل بيدو وكأنه يعاني من إحساس قوى

بالذنب، يطغى على بعض الانتـقـادات السطحـيـة التي تنـسلل إلى

صفحات سيرته الذاتية بين آن وآخر، بل إنه يتعمد إخفاء شعوره بالذنب، بتصريحه المذكور عن رغبته في عدم العودة إلى مصر. لكنه شعر أقرى من أن تخفيه بعض المكابرة التي يعبر عنها بين آن وآخر:

القد ظالت لفترة طويلة بعد رحيلي عن مصر أشاهد حلما مفزعا متكررا. كنت أحلم بأننى أرغم على العودة إلى مصر لأكمل مهمة صغيرة ما _ كإغلاق باب تركته مواريا، أو إطعام طائر الكاريا، أو الهمس برسالة ما كان الحلم مليئا بالإحساس _ داخل العلم نفسه _ بأننى شاهدته من قبل، ثم بالإحساس _ داخل العلم أيضا _ بأن الأمور ستحل بطريقة ما، ولن أحتاج للعودة . وبدأ تكوار العلم يقل مع مرور السين ... وعلى قدر ما أذكر، لم أعد أشاهد العلم الآن . ترى، هل حالة الله علم هذه نوع من الخداع ؟!ه .

ومع ذلك، فإن الاكتفاء بالمعنى السطحى لهذه الكلمات باعتبارها تجسيداً لخرف «إيهاب حسن» من العودة، يعيدنا إلى التسلسل النفسى لسياق الخروج، منذ ذلك اليوم من شهر أغسطس عام ١٩٤٦، حين حملته الباخرة بعيدا عن شواطئ بورسعيد متجهة إلى نيويورك، إذ أن ذلك الخرف السطحى من العودة يدفع بعضنا إلى الحكم القاسى بأن «إيهاب حسن، ينتكر لمصريته وينكرها، ورغم أنتى لم ألتق بالرجل ولو مرة واحدة في حياتي، بل رغم استعدادى المبدئي لتصيد أخطائه، إلا أن القراءة المتأنية للسيرة لاتؤكد رفض الرجل لمصريته أو تتكره لها، والقراءة المتأنية تلك هي مانحتاجه هذه السيرة الذاتية، حتى نصل إلى

صورة ذهنية متكاملة لمفكر كبير، وهي صورة تسمو بشكل واضح فوق حدود المكان وانتماءاته الضيقة، وهي انتماءات قد تدفع بعضنا إلى الحكم المتسرع على اليهاب حسن، ـ ثم رفضه بالتالي ـ في ضوء مابقوله عن مصر الماضي والماضر ، بل أن انتقادات «أيماب حسن» لمصر في حقيقة الأمر، هي محور تبرئته الكاملة من أية أحكام وطنية. عاطفية بالعقوق أو التنكر لمصر، فالرجل لايتنكر لمصر الماضي يقدر ماينكر طبقة ويرفض طريقة حياة، طبقته وطريقة حياتها، متأرجحة بين قيم الأرستقراطية والبرجوازية التافهة، بين الجذور التركيبة والرطانة الفرنسية . وحينما بنتقل إلى المديث أحيانا عن مصر الحديثة ، فهو لابنكر أنه لابعرف عنها شبئا، وأن معلوماته عن الزحام وأزمة المواصلات بالقاهرة مأخوذة عن المراسلين الأجانب في مصر. بل إنه حينما يذكر مصر ماقبل الثورة يذكر مصر مفاروق، والإقطاع ولايخفى رفضه الكامل بل احتقاره الواضح لـ ،فاروق، ومايمتله من قيم فاسدة في تاريخ مصر. وأحكامه القاسية على دفاروق، أقسى عشرات المرات من تلك الإشارات السلبية العابرة التي عرض فيها لمصر ،عبد الناصره،

لنعد إذن لهذه الشذرات من الذكريات لنحاول تجميعها في صورة شبه متكاملة عن «إيهاب حسن»، وهو تجميع افتتن به إيهاب حسن الناقد منذ الدانة. حين سئل وإيهاب حسن، منذ بصعة أسابيع من جانب أستاذ مصرى شاب، عن مولده ونشأته في مصر، أجاب الرجل بلا تريد: ولقد كان مولدى في مصر حدثا عارضاه. وقد أدت تلك الإجابة إلى إحساس مكتوم بالغضب لدى الأستاذ المصرى الغيور على مصريته، إذ اعتبر تلك الإجابة تنكرا من جانب وإيهاب حسن، وإنكارا المصريته. والواقع أن هذا أيضا هو نفس الاحساس الذى خرج به عدد من القراء المتحمسين الذين أتيحت لهم قراءة كتاب وإيهاب حسن، الأخير.

لكن الحقيقة أن ذلك الحكم على الرجل بالتنكر الظاهر لمصريته، حكم يتسم بالعجالة، وحتى نصل إلى حكم موضوعى، أو شبه موضوعى، لايتهم الرجل بالخيانة، يجب مناقشة الظفية الأساسية التى ثار عليها «إيهاب حسن» ورفض العردة إليها في مصر، مع الأخذ في الاعتبار بالطبع، أن إحساس المرء بالذنب إحساس مر يتضاعف ويتضاعف بمرور الزمن، فكلما مرت السنوات كلما زاد رفض «إيهاب حسن، العودة لمصر. هكذا تبدو الأمور، على السطح على الأقل، لكن الواقع أنه كلما مرت السنوات كلما زاد خوف «إيهاب حسن، من تلك

الأسئلة التى يجب محاولة الرد عليها قبل إصدار حكم ماعلى «إيهاب حسن، هى على وجه التحديد: لماذا خرج الرجل من مصر؟ موما هو الواقع الذى كان يرفضه فى مصر عام ١٩٤٦ على وجه التحديد، والذى دفعه إلى الخروج؟ ماهى التركيبة النفسية والفكرية لشخصية «إيهاب هسن، آنذاك، واليوم؟ إذ أن تلك النركيبة هي التي دفعته للخروج من مصر وهي التي تدفعه الآن إلى البقاء بعيدا عنها.

دعونا نبدأ بالتفسيرات الظاهرة ونتحرك نحو التفسيرات الأكثر تعقيدا وعمقا. من الناحية السياسية المحصة فإن عداء «إيهاب حسن للاستعمار الانجليزي من جهة، وله «فاروق» من جهة أخرى» يؤكده الرجل ويكرره في أكثر من موقع في سيرته الذانية. فهو يذكر بالتفصيل الدقيق المظاهرات الطلابية التي اجتاحت مدينة المنصورة مثلا، ترحيبا بزعيم الوفد آنذاك «مصطفى النحاس» في نحد صريح لتعليمات الحكومة والمحافظ الذي يتصادف أنه كان والد «إيهاب حسمن». وهو يذكر تلك المظاهرات العنيفة التي خرجت تطالب بالاستقلال النام أو الموت الزؤام. وهو يذكر بالطبع كيف كان ولاؤه مشتا بين حبه لوطنه وطاعته لوالده المحافظ، الذي كان عليه أن يمنع خروج الطلاب في مظاهرات التأييد لـ «مصطفى النحاس». أما كراهيته لد «لفاروق» ، وهي كراهية تقترب بشكل واضح من الاحتقار الصريح» فهو يعبر عنها في أكثر من موقع في سيرته الذاتية:

وبعد الملك وفؤاد، جاء الملك وفاروق، أى مسخ للجينات يمكن أن ينتج عنه مثل هذين النقيضين؟ لقد استطاع وفاروق، بقامته الرشيقة وحركته المتماسكة أن يملك القلوب، كان ذلك قبل أن يتحول إلى برميل منتفخ من الشحم،. كان وإيهاب حسن، شأنه في ذلك شأن كل شباب مصر منذ ثورة العام الأقل مسيساً نماما. وكان وعيه السياسي يصب في انجاه واحد محدد وهو حب جارف امصر ورفض كامل للاست عمار الإنجليزي. وكانت تلك أكثر درجات وعيه السياسي نضجا، لاتزيد ولانقل. لكن الإنسان بطبيعة الحال لايترك وطنه لحبه الشديد له. وهذا يدخلنا في الدائرة التالية، وهي دائرة واضحة محددة المعالم أيضا، ونقصد بها انتماء وإيهاب حسن، الطبقي، أي انتماء وإلى أسرته، ثم التماء تلك الأسرة إلى طبقة اجتماعية بعينها. وتلك الدائرة على وجه المحديد هي التي تفسر هروب وإيهاب حسن، من مصر قبل أي شئ آخر، والواقع أن وإيهاب حسن، في نقده المر لهذه الطبقة يسمو فوق الولاء الشخصي أو الانتماء الفردي ليقدم شريحة اجتماعية مريضة في صراحة وقسوة واضحتين، لايرحم في ذلك والديه أو يستبعد أقرباءه من أعمام وحمات وخيلان وخالات.

يذكر مثلاً أحد أعمامه الذي كان وزيرا للداخلية وذا سن ذهبية براقة.

ذات يوم أرغم طباخه على شرب وعاء الحساء الماخن، وسط دهشة اثنى عشر ضيفا كان الحساء قدم لهم فى غير دوره. وهو يذكر إحدى عساته التى «تزوجت من رجل يقل عنها منزلة، «ويقيت لا أعلم بوجودها حتى سن الخامسة والخمسين». ويذكر أيضا أحد أخواله الذى كان دملهما عجولا، مخبولا أحيانا، عاش ضحية المقامرة وتخلص من حياته بيديه في نهاية الأمر. دنات مرة رأيته يجرى داخل البيت عاريا وزوجته تجرى خلفه وخصلات شعرها المجدول تتطاير في الهواء وسكينة المطبخ في يدها وهي تصبح: لقد خسر مرة أخرى، سوف أقطع له بتاعه،

تلك هى الأسرة التى كان معظم رجالها يتبوءون مراكز مرموقة فى الدولة آنذاك، وهى مراكز أعطت هؤلاء الرجال من الملالة أكثر مما اعطتهم من القوة. أما أراصيهم الزراعية فقد كانت تدر عليهم دخلا طيبا: «كان أعمامى ينفقونه على النساء الزرقاوات العيون فى بودابست وأخوالى يخسرونه على موائد القمار فى مونت كارلوه.

وحينما يخرج اليهاب حسن، من دائرة الأسرة المحددة إلى دائرة الطبقة الأكثر اتساعا، تبدو قسوة انتمائه الطبقى، ويصورة أكثر تعقيدا وعمقا، في تحديد عناصر الطرد التي دفعته إلى الهروب أو الخروج من مصر. والواقع أنه يحتفظ بأقسى نقد ممكن لتصويره للطبقة الاجتماعية التي دار في فلكها، حينما كان طالبا في المدرسة السعيدية ثم في كلية الهندسة. ورغم أن والده كان قد ترك المناصب العامة منذ منتصف الثلاثينيات، إلا أنه ظل ينتمي رغم أنفه إلى طبقة المترفين المرفهين. وحينما يتحدث اليهاب حسن، عن فراغ تلك الطبقة وتفاهتها يبدو وكأنه يقرل لنا جميعا: تلك هي الطبقة التي هربت منها. وهو يتحدث هنا عن

جيل الشباب من حوله والذين كانوا يرتادون دور السينما للاستعراض الفارغ قبل أي شئ آخر:

وفى أثناء الاستراحة كانوا يتبخترون فى الممرات، أو يزورون أصدقاءهم فى اللوجات وهم يكشفون عن خوانمهم الذهبية .. وبعد ذلك كانوا يقودون عرباتهم المكشوفة إلى (جروبي) ، وأثناء تجرع الويسكى أو تناول الكاساتا كانوا يناقشون سيقان النساء: سيقان «أن ميالر» و مجنجز روجرز» و «بيتي جرابل». فيما بعد كانوا يلعبون القمار فى نادى السيارات الملكى أو يلتقون بعشيقاتهم من الراقصات اليونانيات والإيطاليات اللواتي كانوا يستيقطون فى موعد الغداء، ليشغلوا أنفسهم فى النوادي والمقاهى حيث يقومون ببعض الاتصالات الهامة. وكانت مناقشاتهم والمقاهى حيث يقومون ببعض الاتصالات الهامة. وكانت مناقشاتهم تدور بلا استثناء حول الجنس والنقود، وهى موضوعات كانوا يتداولونها بتقصيل مرح ممل وبذئ.

ذلك هو الفراغ الذي غلف حياة شباب الطبقة التى كان «إيهاب حسن، ينتمى اليها، وهو الفراغ الذي يصب فيما بعد، من وجهة نظره، في الفساد الإداري في مصر. والواقع أن ذلك الفراغ الخانق والقائل للقدرة على الابتكار والتجديد، هو الذي دفع «إيهاب حسن، مبكرا إلى النفكير في التغيير - وتتعقد خطوط الصورة بشكل متزايد في محاولتنا لتكوين الواقع النفسي نذلك الشاب: وهكذا تصولت من النقيض إلى النقيض، وهو مايقدر عليه المراهقون فقط. كنت أتأنق في ملبسي أحيانا وكنت أهتقر جميع أشكال التظاهر الخارجي، لكنني كنت حريصا على إظهار احتقاري وهكذا كنت أتأنق في ملبسي لا عن رغبة في إرضاء الآخرين، بل عن رغبة في الابتعاد، بل الاغتراب ريما إعادة التشكيل؟،

ومع اتساع الدائرة صرة أخرى، ينتقل وإيهاب حسن، إلى الواقع المصرى العام وعلاقة الحياة في مصر بالتطور. فهو يقول – ولا أظن أنه يتجنى في ذلك كثيرا – إن الثورة الزراعية الأولى حدثت على جانبى النيل في مصر، لكن المشكلة أن النيل ظل، منذ بداية تاريخ مصر، بنبض في كل عام، وظل الفلاح المصرى حتى اليوم – حتى الأربعينيات على الأقل – يستخدم نفس أدوات الزراعة التي عرفها الإنسان منذ العصر الحجرى، هي الفأس والشادوف. لكن المشكلة هنا، على حد قوله، تتمثل في رتابة الحياة في مصر، فكل شئ يتكرر وكل شئ يحدث من جديد باستثناء التغير. أي أن مصر لم تمر بنطور حقيقي منذ بداية اللورة الزراعية الأولى التي عوفها الإنسان حتى الآن!!

لكن أخطر الخطوط وأكثرها تأثيرا في قرار وإيهاب حسن، بالخروج من مصد هو خط الاغتراب الأساسي الذي وجده يحكم حياته منذ الطغولة. لقد ولد في طبقة عليا يجيد أفرادها اللغة أو اللغات الأجببية أكثر من إجادتهم العربية، ويجمعون أموالهم في مصر، كما سبق أن بينا لينفقوها على الدساء في (بردابست) أو على مأوائد القمار في (مرنت

كارلو). لهذا يذكر وإيهاب حسن، بعض النفصيلات ذات الدلالة الهامة في تركيبته النفسية. فهر يذكر مثلاً أن الصبية الصغار كانوا يطاردونه في الشوارع وهم يربدون في الصاح: وبقشيش ياخواجة، لأنه على مايبدو كان أفرنجي التقاطيع والبشرة. ثم يذكر مرة أخرى حينما كان طالبا في مدرسة السعيدية الثانوية، وتفوق في امتحاناته ووصل ترتيبه إلى الثاني في في مناظر المدرسة ليهنئ الثلاثة الأول كحادته، فوجئ برسوب الثاني في اللغة العربية فعاتبه متسائلا: والمائيني، هل أنت رومي ؟، وحزت الصغة في نفس وإيهاب حسن، الكنها أكدت غربته مرة أخرى في هذه المرحلة المبكرة من حياته، ومهدت لمنفاه الاختياري المبكر داخل النفس في مصر، ثم منفاه الاختياري الغلي خدا.

لهذا كله لانعجب حينما يعبر وإيهاب حسن، عن كرهه الشديد للحيوانات، وخاصة الأليفة منها، فهو يكره فيها استسلامها للأسر وعدم رغبتها في المقاومة، ولهذا لايتردد في الاعتراف بأنه تعلم القسوة في صباه، ونعلم حب البارود أثناء رحلات الصيد التي صاحب فيها والده، وهي قصوة غذتها كراهيته للحيوانات، وخاصة بعد أن توضع في الأقفاص المغلقة، أي حينما تستسلم لواقعها وتتوقف عن محاولة الهرب.

تلك هي مكونات واقع وإيهاب حسن، الاجتماعي والنفسي، وهي المكونات التي طردته في قسوة خارج مصر، فلم يستطع أن يتقبل واقعا اجتماعيا لايعرف التطور، ولم يستطع أن يتعايش مع طبقة تتحرك داخل فراغ عدمي، ولم يتصور نفسه حيوانا أليفا يتقبل الأسر داخل قفص، حتى ولو كان ذلك القفص هو رفاهية طبقته الطيا. وفي الصفحات الأخيرة من سيرته الذائية يؤكد أسباب رحيله عن مصر:

دماذا إذن كنت أؤمل اكتشافه في أمريكا؟ إلم تكن القداسة بالطبع، بل المجال وانفزاج الزمان والتاريخ المتطور. كنت أبحث أيضها عن مجال خاص أستطيع داخله التغيير، أن أنمو، لأننى لم أرض بما توقعته لحياتي في مصر الخالدة، لهذا رحلت، بل هربت،.

كانت تلك إذن عوامل الطرد القوية التي كانت تدفع اليهاب حسن، خارج مصر. لكنها لم تكن الوحيدة المسئولة عن نحديد مستقلبه، فقد كانت هناك قوي جذب مقابلة، أبرزها قوة جذب الحلم الأمريكي.

يرتبط كره «إيهاب حسن» للاستعمار الإنجليزي بإعجابه المبكر بألمانيا، ممثلة في «روميل» الزاحف على مصر من ناحية الغرب مكتسحا القوات الإنجليزية. وهو يقول صراحة إن إعجابه المبكر بألمانيا قائم على أن (عدو عدوى صديقى)، لهذا كان يرى في «روميل»، شأنه في ذلك شأن عدد كبير من شباب مصر آنذاك، المخلص والمنقذ. لكن المانيا على يد القوة الدولية الجديدة، وهي أمريكا، حولت أحلام الشباب في انجاه المنقذ الجديد. وهو يصف ذلك التحول السريع بين أباء طبقته الذين بدءوا يحتسون الكوكاكولا ويلتهمون صفحات المختار أو (الريدرز دايجست) ويضعون نظارات ريبان فوق أعينهم، بل ويلوكون اللبان في أفواههم تشبها برجال الجيش والبحرية الأمريكية، الذين بدءوا يظهرون في شوارع القاهرة.

وحينما يعود اليهاب حسن الى بعض أفكاره أو مذكراته المدونة منذ أكثر من ثلاثين عاماء أى في السنوات التالية لخروجه من مصر مباشرة، نراه يتحدث عن معطيات العلم الأمريكي في حماسة واصحة، وهي حماسة ترتبط بصغر سنة آنذاك، ويبراءته السياسية الغالبة. وقد يكون من المفيد فيما بعد مقارنة صورة تلك العلم الأمريكي المبكر، بصورته المقيقية بعد أن دخلت أمريكا معترك السياسية الدولية كقوة مؤثرة، ولم يعد دورها يقتصر، كما تخيل البعض في البداية، على إعادة صياغة عالم جديد أكثر خيراً وجمالاً، بل انتقل إلى الغزو والفتح وفرض الشروط. لكن حلم اليهاب حسن، الأمريكي كان تبنا وعسلا:

أن أوريا تمتلك ماضيا، مينما تصنع أمريكا ماضيا، لكن الماضى الذي تصنعه أمريكا وصبح مستقبلا مرجوا في أماكن أخرى في العالم، أي أن أمريكا، جهاز التقطير ذلك، تقطر المستقبل في الحاضر، وهكذا تتبح للشعوب الأخرى اختيار مصائرها. لكن هذا لايقابله عرفان الجميل مصفة دائمة.

دور أمريكا التاريخي؟ إنه خلق نظام جديد قائم على التنوع، فوق اللغة والشعوبية والقبلية،

إن إعجاب اليهاب حسن، المبكر بالطم الأمريكي لايحتاج إلى إيضاح، وحماسته التي لاتنقصها البراءة للبديل الأمريكي، لاتحتاج إلى تعليق، وخاصة حينما يتحدث عن العلم الأمريكي باعتباره قوة غير مسيسة تساهم في خلق عالم جديد. والغريب هنا أن الحلم الأمريكي كما يقدمه اليهاب حسن، كان قد بدأ يتعرض لانتقادات عنيفة في الأدب الأمريكي منذ منتصف الخمسينيات على الأقل، حينما بدأ عدد كبير من الشعراء وكتاب الرواية والمسرحية بركزون على نصوير زيف ذلك الحام. وريما يكون التفسير المقبول لغياب الجانب السلبي للحلم الأمريكي في سيرة اليهاب حسن، الذاتية، أن الرجل يركز على السنوات السابقة لخروجه من مصر، وهي السنوات التي كان فيها الحلم الأمريكي يمثل عنصر جذب واضع له.

ونعود مرة أخرى إلى قول «إيهاب حسن» بأن مولده في مصر كان حدثا عارضا. فبالإضافة إلى أن هجرته الفطية كانت تأكيدا لهجرة داخلية أو مدفى اختياريا فرضه على نفسه في مصر وسط إحساس قوى بالغرية، فإن الرجل يؤكد في أكثر من موقع من سيرته الذاتية، بأن ارتباطه بالمكان – أي مكان في الواقع – كان دائما ضعيفا. وهو يتذكر ذات يوم عندما عاد إلى القاهرة بعد غيبة أسبوعين، فاكتشف أنه لم يفتقد أحدا، «لا أحد على الإملاق، فأنا لم أولد، على مايبدو، لافتقد بيتى». ولهذا يردد قول فيلسوف أمريكا في القرن التاسع عشر، ولم يناز ندين لرحلاتنا الأولى باكتشاف المكان. أن المكان لايعني شيئا... إن عملاقي يرافقني أينما ذهبت، ولهذا لايتردد «إيهاب حسن، في أن يسجل في مذكراته المبكرة التي دونها بعد رحيله عن مصر مباشرة: «إنني إنسان أولا، وحينما يطلب مني تحديد فلسفتي أو مذهبي السياسي، فإنني إنسان أولا، وحينما يطلب مني تحديد فلسفتي أو مذهبي السياسي، فإنني إنسان أولا، وحينما يطلب مني تحديد فلسفتي أو الفعال إذن لايهود.

ويصل وإيهاب حسن، بقارئه إلى قناعة قوية بحتمية خروجه من مصر . إنه يردد في معرض تساؤله عن سبب رحيله عن مصر:

اشئ ما، شئ، على ما أعتقد فوق الوطنية والاشتراكية والنهضة، فوق الأمل المتقطع، وجرعة اليأس اليومى. نعم، بعض الإحساس بالقيمة، والتحرر من العوز، وإرادة التغيير، وفوق هذا وذاك تقديس الحياة التي لم نكن بدأنا في إدراك كنهها. وأيضا القدرة على التخيل، وروعة المعرفة،

ورغم ذلك فقد بقيت مصر فى داخله، فدجدا عن عشرات الألفاظ والمفاهيم العربية التى أدخلها فى سيرته، وعن قوة صورة القاهرة ووضوحها، واحتفاظه بذكريات محددة عن مساجدها وآثارها، بعيدا عن ذلك كله، يعترف وإيهاب حسن، بازدواجيته الثقافية، وهى ازدواجية لايستطيم إنكارها:

وهكذا ينساب في عقلى تياران الزمن: تيار لذكريات يرجع منبعها إلى طفولة مصرية، وإلآخر تيار مجرد، مجرد مرور عابر على حياتى في أمريكاه.

فإذا أضفنا إلى تيار الذكريات المصرية القوى مفهوم وأفلاطون، عن الجمال، وهو المفهوم الذي يعود إليه وإيهاب حسن، أكثر من مرة، أدركنا ذلك القدر من الحنين الذي لابد أن يستشعره لذكرياته المصرية، وهو حنين ربما لايدركه بصورة واعية أو لايريد الاعتراف به، يقول وإيهاب حسن ،: ويرى أفلاطون الجمال على أنه مجرد تذكر الروح لنوع
 من النوازن أو الكمال الماضى، تذكر مرتبط بإعادة اكتشافنا للعالم .

إن الذكريات المصرية على هذا الأساس هى ذلك التوازن والكمال الذى يرتبط بإعادة الإكتشاف في محاولة اليهاب حسن، لإعادة تشكيل الحياة في صور أكثر خيرا وجمالا.

واشنطن

القسسسجورس

٧	تقديم
19	يمهدند
77	تصدير
40	مقدمة المؤلف
44	کل و جـــزء
£ ¥	الشكل والمضمون
٤٧	كل عــمل فنى وهــدة كــاملة
۸٥	كسروتشى والقوانين الفنيسة
٦٨	مواطن الجمال والقبح في الفن
۷λ	الفن والغايات العملية والأخلاقية
۸۲	· الأخلاقية والفن
Ρ۸	/ اعلم الجمال اليوم، موريس فيلبسون

1.7	«علم الجمال والنقد، هارواد أوزبورن
171	ما حققه ت . س اليوت ف . أ . ماثيسن
144	الرؤية المجنحه - ســـــانلي هايمان
10.	ما وراء الواقعية والمشالية
171	الثقافة والمجتمع ران مموند ويليامز
۱۸۸	إيهاب حسن والخروج من مصر
	**

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتأب

رقم الإيداع بدار الكتب ١١٧٦٨ / ١٩ 1.S.B.N 977 -01-6415-1



المعرفة حق لكل مواطن وليس للمعرفة سقف ولاحدود ولاموعد تبدأ عنده أو تنتهى إليه .. هكذا تواصل مكتبة الأسرة عامها السادس وتستمر في تقديم أزهار المعرفة للجميع. للطفل للشاب. للأسرة كلها. تجربة مصرية خالصة يعم فيضها ويشع نورها عبر الدنيا ويشهد لها ألعالم بالخصوصية ومازال الحلم يخطو ويكبر ويتعاظم ومازلت أحلم بكتاب لكل مواطن ومكتبة لكل أسرة... وأني لأرى ثمار هذه التجربة يانعة مز بأن مصر كانت ومازالت وستظل وطن الفكر المتحرد والمخارة المتجددة.



